باسكال كينيار

الجنس والفزع



علي مولا

ترجمة: روز مخلوف

الجنس والفزع

* باسكال كينيار
* الجنس والفزع
* ترجمة:روز مخلوف

* الطبعة الأولى 2007
* موافقة وزارة الإعلام رقم 96184
* الناشـــــر: ورد للطباعة والنشر والتوزيع
سورية - دمشق ☎ 5141441
* الاستشارة الأدبية: حيدر حيدر
* الإشـراف الفني: د. مجد حيدر
* التوزيـــع: دار ورد ☎ 5141441 ص.ب 30249

باسكال كينيار

الجنس والفزع

ترجمة: روز مخلوف

العنوان الأصلي للكتاب:

Le sexe et l'effroi

ولد باسكال كينيار عام 1948 في فرنوي سور آفر (فرنسا)، ويعيش في باريس. ألّف عدة روايات (صالون فرتمبورغ، كل أصباح العالم، مصطبة في روما...) وبحوثاً عديدة يمتزج فيها المتخيَّل بالفكر (دراسات صغيرة، حياة سرية، الظلال الهائمة، عن الزمن السالف، أعماق سحيقة...). حصل كتاب «الظلال الهائمة» على جائزة غونكور لعام 2002.

تقديم

إننا نحمل معنا الاضطرابَ الذي رافقَ لحظةَ تَشَكُّلِنا.

ما مِن صورةٍ تَصْدمُنا إلاّ وتُذَكِّرُنا بالحركات التي صَنَعَتْنا.

تنحدر البشرية بلا انقطاع من مشهدٍ يشتبك فيه حيوانان ثدييّان، ذكر وأنثى، وتتداخل أعضاؤهما التناسلية البولية، شرط تعرّضها لحالة خارج المألوف حين يتغير شكلها تغيراً واضحاً.

داخل العضو الذكري الذي يتضخم ثم يقذف تفيض الحياةُ نفسها فجأةً بالبذار المُخصِب، بعيداً جداً عن الملامح التي تُعرِّف الجنسَ البشري.

إن عدمُ قدرتنا على تمييز ميلِنا الحيواني لامتلاك جسدِ حيوانٍ آخر من السلالة العائلية ثم التاريخية، يسبب لنا الاضطراب. يتضاعف هذا الاضطراب في التلازم بين الاصطفاءِ عبْرَ الموت وبين تَسلسل نَسَب الأفراد الذين يستمدُّون وعيَهم بكونهم «أفراداً» من التكاثر الجنسي المحكوم بالمصادفة، وحدَه. هكذا يكون كلٌّ من التكاثر الجنسي المحكوم بالمصادفة، والاصطفاء عبر الموت الطارئ، والوعي الفردي الدَّوري (الذي يرممه الحلم ويميعه، والذي تعيد اللغةُ تنظيمَه وتلفُّه بالعتمة) شيئاً واحداً يُنظَر إليه في وقت واحد.

والحقّ أنّ هذا الشيء الذي «يُنظر إليه في وقت واحد»، لانستطيع رؤيته بأية حال. لقد جئنا من مشهدٍ لم نكن فيه.

الإنسان هو ذاك الذي تَنْقَصه صورةٌ.

سواءٌ أغمض الإنسان عينيه ليلاً وراح يحلم، أو فتَحَهما وراح يراقب الأشياء الحقيقية بانتباهٍ في ضوء الشمس، سواءٌ تاهت نظرتُه وشردت، أو نظر إلى الكتاب الذي بين يديه، سواءٌ راح يراقب أحداثَ فيلمٍ وهو جالس في الظلام، أو استغرق في تأمل لوحة، فالإنسان هو نظرةٌ تشتهي صورةً أخرى وتبحث عنها خلف كل ما تراه.

تبدو السيدات النبيلات في اللوحات الجدارية التي رسمها قدماءُ الرومان، كأنهن مُثَبَّتاتٌ بمرساة. ترتسم على وجوههن نظرةٌ جانبية، ويلبثن بلا حراكٍ في انتظارٍ مصعوقٍ، مسمَّراتٍ في اللحظة الدراماتيكية من حكايةٍ لم نعد نفهمها. أريد التأمُّل في كلمةٍ رومانية صعبة: fascinatio(*). يسمى القضيب باللاتينية fascinus، والأناشيد التي تدور حوله تدعى fescennins(**). يوقف القضيبُ النظرةَ إلى درجة تثبيتِها. والأناشيد التي يلهمها، هي التي تقف وراء الاختراع الروماني للرواية التي تسمى: satura.

الافتتان fascination هو التقاطُ الزاوية الميتة لِلُغة. ومن هنا فإن تلك النظرة تكون جانبيةً دوماً.

أحاول فهمَ مسألةٍ غامضة: مسألة انتقال الإيروسية الإغريقية إلى روما الإمبراطورية. فلسببٍ لا أفهمه، إنما لخشيةٍ أتصورها، لم يفكّر أحد حتى الآن بهذا الانتقال. أثناء الأعوام الستة والخمسين من حكم أغسطس الذي أعاد ترتيب العالم الروماني في إمبراطورية، حدث تَحَوُّلُ الإيروسيةِ الإغريقية الفرِحة والواضحة إلى كآبةٍ

(*) الافتتان الناجم عن النظر إلى الشيء الفاتن الذي يجمدك في مكانك.

(**) أناشيد فظة وفاحشة.

مفزوعة. لم يلزَم لهذا التحول لكي يتم أكثرُ من ثلاثين عاماً (من العام 18 قبل الميلاد حتى العام 14 بعده)، لكنه مع ذلك ما زال يحكمنا ويسيطر على أهوائنا. ولم تكن المسيحيةُ سوى نتيجة لهذا التحول. فقد تبنَّت المسيحيةُ تلك الإيروسيةَ تقريباً مثلما صاغها الموظَّفون الرومان الذين أوجدَتْهم إمبراطوريةُ أوكتافيوس أغسطس، والذين ضاعفَتْ الإمبراطوريةُ، في القرون الأربعة التي تلت، من عَددهم، في جو من الممالأة والطاعة المفرِطتين.

أتكلم عن هزَّتين أرضيتين.

الإيروس طبقةٌ قديمة قدم التاريخ، سابقة للإنسان، وحيوانية تماماً، تُداني الطبقةَ المنبثقة من لغة البشر المكتسَبة ومن الحياة النفسية الإراديّة في شكلَيْ الغمّ والضحك. الغَمّ والضحك هما الرماد الكثيف المتساقط ببطء من هذا البركان. لا يتعلق الأمر قط بالنار المحرِقة الخارجة من جوف الأرض ولا بالصخور اللزِجة التي ما تزال في حالة انصهار. وتحمي المجتمعات واللغة نفسها بلا انقطاع من هذا الفيض الذي يهدِّدها. تتسم حبْكةُ النَّسَب عند الإنسان بالطابع اللاإرادي الذي تتسم به الاستجابةُ العضلية: إنها الأحلامُ للحيوانات ثابتةِ الحرارة التي تمارس السبات الشتوي، والأساطيرُ للمجتمعات، والروايات العائلية للأفراد. إننا نختَرِعُ آباءً لنا، أي: حكاياتٍ، لكي نعطي معنىً لولادتنا التي لا يمكن لأيٍّ منا ـ ولا لأيٍّ ممن هم ثمَرَتُها بعد عشرة شهورٍ قمرية مظلمة ـ رؤيتُها.

عندما تتلامس أطرافُ الحضارات ويغمر أحدُها الآخر تنجم عن ذلك هزّات. وقعت إحدى هذه الهزّات في الغرب عندما لامسَ طرفُ الحضارة اليونانية طرفَ الحضارة الرومانية ومنظومةَ طقوسها ـ عندما تحوَّل الغمُّ الإيروسي إلى افتتان fascinatio، وتحوَّلَ الفرحُ الإيروسي إلى تمثيلية تَهَكّمية ludibrium.

في لحظة الغمرِ تلك، حدثت هزة في طبقات الأرض، يوم 24 آب

سنة 79 طمرت أربعَ مدنٍ محتفظةً بشواهد على ذلك. ليس الإلهُ ولا طيطُس(*) ولا البشرُ هم مَن حفظ آثارَ بومبيي وأبلونتيس وهركولانوم وشتابيز، بل يعود الفضل في خَزْن تلك الصور «الفاتنة» طيلة قرون تحت أحجار الخفَّان ثم تحت شجر البلُّوط، إلى الحمم الحارقة التي أبادت سكان تلك المدن.

(*) طيطس فلافيوس سابينوس فسباسيانوس، إمبراطور روماني حكم من عام 79 حتى 81. أحد الأباطرة الذين سعوا بصدق لتخفيف آلام شعبه. اعتاد هذا الإمبراطور الفيلسوف صاحبُ الكرَم المدهش، أن يقول: (ضيَّعتُ يومي)، عندما يمضي يوماً دون أن يجد مناسبةً لعمل خير. لم تترك له ولايته القصيرة (27 شهراً) وهو الشاعر البليغ والموسيقي، لتقديم ما لديه. أودت حمّى خبيثة بحياته. انفجر بركان فيزوف الشهير في عهده (عام 79)، فغمر مدينتي هركولانوم وبومبيي.

الفصل الأول

بارازيوس وتايبيريوس

في أيلول عام 14، خَلَف تايبيريوس أغسطسَ. اقترن تايبيريوس في التاريخ بِلغزَيْن وخاصيّتيْن: اللُّغزان هما لغز الـ cunnilingus (مداعبة عضو المرأة باللسان) ولغز الـ الاعتزال، والخاصّيتان هما العمى النهاري والبورنوغرافيا. جمع الإمبراطور تايبيريوس لوحاتِ الرسام اليوناني بارازيوس الذي نشأ في إفسس، ورسومَه. قال القدماء بأن بارازيوس اخترع البورنوغرافيا حوالى عام 410 في أثينا. والبورنوغرافيا تعني حرفياً «رسمُ المومسات». أحبَّ بارازيوس المومسَ تيودوتيه ورسَمها عارية. زعم سقراط بأن الرسام شبِق.

روى سويتونيوس بأن الإمبراطور تايبيريوس وضع في غرفة نومه لوحةً من رسم بارازيوس تمثّل أتالانت(*) وهي تلاطف

(*) بطلة أسطورية، ابنة الملك لاسوس. قررت عدم الزواج إلاّ من الرجل الذي ينتصر عليها في السباق. وكانت تقتل كل منافسيها الذين تسبقهم. وبناء على نصيحة أفروديت، أوقع هيبومين ثلاث تفاحات ذهبية على طريق أتالانت، وبينما راحت تلتقطها، تجاوزها وبلغ الهدف. وفي معبد ديميترا تضاجعا. استنكرت الربة سلوكهما فحولتهما إلى أسدين لجرّ عربتها. وتقول الأسطورة الأركادية إن أتالانت أرضعتها أنثى دب، وأصبحت صيادةً شهيرة وتزوجت من ميلياغر.

ميلياغر[*] مُلاطَفةً مشينة. وكان لويس الثالث عشر هو الذي أمر فجأةً بوضع لوحة لـ سان سيباستيان جورج دولاتور، ونزع كافة اللوحات الأخرى التي كانت معلقة في غرفة نومه حتى ذلك الوقت. وتابع سويتونيوس: «تخيَّلَ تايبيريوس، لمُعتَزَله في كابري، قاعةً يحقق فيها رغباته السرية، مجهزةً بمقاعد، يَستقدم إليها مجموعاتٍ من شابات وشبان ماجنين، للقيام بمضاجعاتٍ فظيعة أسماها «فتحات الجسد»، أخرجها وفق سلاسل مثلثة، يُسلم فيها بعضُهم جسدَه لرغبات الآخرين، بهدف إحياء رغباته الخائرة بهذه الرؤية. كما زيَّن غُرَفاً بصورٍ وتماثيل صغيرة لأكثر المشاهد خلاعيةً، أرفقَ بها كتُبَ إليفانتيس[**] لكي يجد كلُّ مشارِكٍ، دوماً، نموذجاً للوضعية التي يأمره باتخاذها. كان يُطلق تسمية «أسماك صغيرة» على أطفالٍ صغار عوَّدَهم على المكوث واللعب بين فخذيه أثناء السباحة لإثارته بألسنتهم وعضّاتهم. كان يقدم عضوه لأطفالٍ لم يُفطَموا بعد، بمثابةِ ثدي يرضعونه لتفريغه من حليبه. وهذا ما كان يفضله. وفي غابات فينوس وأكماتها، جهّز مغاراتٍ وكهوفاً يستسلم فيها شبانٌ من كلا الجنسين للمتع الجسدية، في لباس بانّات[***] الغابة وحورياتها.

تخيَّل القدماء أنّ الممارسة المسماة fellation[****] تعود إلى نساءِ مدينة لسبوس الإغريقيات اللواتي كن يستخدمن ألسنَتهن

(*) ميلياغروس باليونانية. شخصية أسطورية، ابن ملك كاليدونيا. تنبأ أتروبوس بأن ميلياغر سيحيا طالما بقيت في الموقد جمرة. أطفأت أمه الجمرة في الحال وخبأتها بعناية. عُرف بصورة خاصة بصيد الخنزير البري. قدم جلد الخنزير إلى أتالانت. لكن أخواله تشاجروا معه حول موضوع جلد الخنزير، فقتلهم ميلياغر. ثارت أمه لمقتل أشقائها فألقت بالجمرة في النار، فكانت نهاية ميلياغر.

(**) إليفانتيس، امرأة يونانية لها مؤلَّف مفقود في فنون التجميل. وعُرفت خصوصاً بكتاباتها الداعرة شعراً ونثراً.

(***) بان، الإله حامي القطعان والرعاة والصيادين، جذعه جذع إنسان وقسمه السفلي يشبه التيس، وله قرون ولحية. اعتُبر أيضاً إله الخصب والقوة الجنسية..

(****) استخدام اللسان لمداعبة القضيب الذكري.

لمداعبة بعضهن بعضاً. فكلمة lesbiazein(*) تعني لحس. لكن ما كان مقبولاً في قسم النساء اليونانيات، كان شائناً بالنسبة لرجل حر حال ظهور لحيته.

لم يعرف اليونان ولا الرومان المِثْلية homosexualité أبداً. ظهرت هذه الكلمة عام 1869. وظهرت كلمةُ hétérosexualité(**) عام 1890. لم يميز اليونان ولا الرومان قط بين المِثلية وبين اشتهاء الجنس المغاير، بل ميَّزوا بين إيجابية وسلبية. جعلوا القضيب الذكري fascinus مقابل كل فتحات الجسد. كانت لواطة الصبيان الإغريقية، طقسَ تنسيبٍ اجتماعي. فعندما يلوط البالغُ الصبيَّ كما تقضي الطقوس، يَنقل إليه الرجولةَ بالمني. فالفعل اليوناني eispein الذي يعني لاطَ، يُتَرجَم باللاتينية حرفياً بكلمة inspirare (ألهَمَ). حيث يُسلِم المحبوبُ نفسَه للـ inspirator المُلهِم، المواطنِ الأكبر سناً، فيتلقّى عنه الصيدَ والثقافةَ، اللذين يُجمّلان بالحرب. لأن الحياة الخاصة بالبشر، أي الحياة الاجتماعية والتجارية والفنية، وبعبارة أخرى: الحرب، هذه الحياة هي الصيدُ، والإنسانُ فريستُهُ.

لم يكن هناك تبادل أدوار في الثنائي اليوناني المكون من رجل وصبي. وفي أثينا كان البغاء الذكوري يؤدي إلى فقدان الحقوق المدنية. وإذا بوغتَ رجل مِثليّ سلبيّ، وهو يتعاطى السياسة، عوقب بالموت لأنه يُعد أكثر جلباً للعار من المرأة الزانية (التي لا يمكن أن تعاقب بالموت). كان لطقس اللواطة معنى وظيفي: جعْلُ الطفل يغادر مؤسسةَ النساء، بتحريره، بين ذراعي رجل، من السلبية الجنسية النسوية، وتحويله إلى منتج (والد) ومواطن (راشد، مُحِبّ إيجابي، محارِب ـ صياد). كان نمو الشعر هو الحد الفاصل بين السلوكَين الجنسيين: المُشعِرون الفاعلون في قسم الرجال polis، وكل ما هو أجرد وسلبي في قسم النساء gynécée. هكذا يقدِّم هرمس عند

(*) من هنا أتت lesbienne التي تعني المرأة السحاقية.

(**) اشتهاء الجنس المغاير.

المَفارق(*) إما أمردَ مترهلاً، أو ملتحٍ وبقضيب منتصب. لم يكن الملتحي موضعَ شهوة لا لرجلٍ ولا لامرأة. الجميل هو الأمرد فقط. المقابلة اليونانية المقدسة هي التالية: عاشقٌ (لائطٌ) ملتحٍ وثمل، يقابله معشوق (مُلاطٌ) لم تنبت لحيته، وعلى الريق. من هنا يأتي طقسان أو احتفالان شعائريان، هما طقسُ الجري لصيد الأرنب البري بأيدٍ عارية، الذي يُصادق على الحب اللوطي (يتحول الصبيُّ الفريسةُ إلى صياد، أي إلى مفترِس)، وطقسُ قيام الملتحي ذي العضو المنتصب ببطْحِ العضوِ الرخو للصبي الأمرد (كل راشدٍ إيجابيٌّ). إنهما السيناريوهان التقليديان اللذان يُصوَّران فوق معظم الآنية الإغريقية الإيروسية.

نشأ طقسُ اللواطة في اليونان من التناقض بين المؤسسة النسوية ومؤسسة الذكور. لكنِ الرومان لم يعرفوا هذا التناقض باعتبارهم لم يعرفوا المؤسسةَ النسوية. تميز الحب الروماني عن الحب الإغريقي بالسمات التالية: فجور عائلي، وفحش كلامي سياسي، تُقابله عفةُ الأم نبيلة الأصل، الماترونة حاميةِ نقاءِ السلالة، وأخيراً طاعةُ العبيد obsequium. كانت الأخلاق الجنسية عند الرومان متصلبة خضعت لقوانين، وعند الرجال كانت إيجابيةً حصراً. وقد أَجمَلَها سينيكا الأب (مناظرات(**)، IV، 10) عندما جعل الحاكمَ كنتوس هاتيريوس يصدر الحكم القضائي التالي: (السلبيةُ جريمةٌ عند رجلٍ حر بالولادة، وواجبٌ مطلق عند العبد، وخدمةٌ واجبة

(*) كانت تماثيل هرمس تنصب عند مفارق الطرق أو على أطرافها لتبعث الطمأنينة في نفوس المسافرين والباعة المتجولين، باعتباره رسول الآلهة لكل ما يقوم على الفطنة والحيلة كالتجارة والفصاحة واللصوصية واختراع الأدوات الموسيقية والموازين والمقاييس وأحرف الهجاء.

(**) عاش سينيكا الأب (والد سينيكا الفيلسوف) بين 55 ق.م حتى 39 م. شغف بالفصاحة الخطابية. ألّف كتاب تاريخ روما منذ الأصول حتى زمنه، (مؤلف مفقود)، ومناظرات تعد وثيقة ثمينة في التربية الخطابية في القرن الأول. إنها دفتر وظائف خطابية حقيقي. يقدم سينيكا في مقدمته رأيه الدقيق والحصيف بخطباء عصره. يبدو أن الكتاب كان موجهاً لولده سينيكا الفيلسوف.

(officium) لدى العبد المُعتَق(*) عليه تقديمها لسيده الذي أعتقه). أضاف سينيكا الأب بأن هذا الحكم القضائي الذي أصدره كنتوس هاتيريوس، قد أسعدَ الإمبراطورَ أغسطس حين علم به، بسبب الاستخدام الجديد الذي أطلقه الخطيب لكلمة officium (خدمة واجبة).

الأعراف الرومانية مُلزِمة: اللواطة في الأست sodomie وفي الفم irrumation فاضلتان، أما المصّ التلقائي للعضو الذكري fellation والسلبيَّة الأستيَّة، فهما شائنتان. تشرح الكلمةُ الحديثة fellation الكثيرَ عن المجتمع الذي اختارها. فعلُ fellare الذي يعني مَصّ تلقائياً، لا يفهمه الرومانيُ. فهو لا يتصور سوى ذلك الفعل الـ «إيجابي» الذي يقضي بإرغام الشريك على تلقّي القضيب في فمه، ولحسه وعضعضته حتى اجتِناء منيِه.

انسحب حظْرُ السلبية (الممارسة الشائنة) في روما على كل الرجال الأحرار مهما بلغت أعمارهم. وفي اليونان طال هذا الحظرُ الرجالَ الأحرار منذ لحظة ظهور لحاهم (بعد أن كانوا جميعاً سلبيين، أي مؤنثين، قبل ظهور اللحية). في روما كان يُقال للرجل بأنه محتشم طالما لم يُلَط (طالما أنه إيجابي)، فالحشمة فضيلةٌ للرجل الحر. كل الشبان الأحرار بالولادة، لا يمكن مَسُّهم ـ وهذا هو ما جعل الرومان يقفون ضد طقس التنسيب paiderastik الذي أطلقته مؤسسةُ الرجال اليونانية لإدخال الفتيان paides في المؤسسة على يد رجال راشدين rastes. ولم تقترح روما ممثلةً ببعض شعرائها، تبني المدينةِ للحبِّ «السياسي» التربوي على قاعدة التساوي من الراشد نحو الولد (من الكبير إلى الصغير)، إلاّ في ظل الإمبراطورية. في بادئ الأمر نقل هذا الشكل في الحب إلى النساء اللواتي يمكن شراؤهن وبيعهن، ثم إلى الخليلات، وأخيراً إلى السيدات النبيلات.

(*) العبد الذي يهبه سيده الحرية، ولكن الإغريق لم يعتبروه مواطناً، وأعطوه صفة المُستأمَن، أي الغريب المستوطن في غير بلده. في روما يصبح العبد المعتق مواطناً، لكنه يظل يدين بالطاعة لسيده الذي أعتقه.

كان شهيدُ هذا التحوُّل هو الشاعر الفارس بوبليوس أوفيديوس نازو. كان أوفيد أولَ رومانيٍّ اعتبر المتعةَ أمراً متبادلاً، ورأى وجوبَ كبح رغبة الذكَر للاستشعار بالمتعة التي ستصل إليها السيدة استشعاراً فاحشاً (العاطفةُ بالنسبة للرومانيّ فحش ، والرغبةُ بالحلول محل شخصٍ من رتبة اجتماعية أخرى، ضربٌ من الجنون): «أكرهُ العناقاتِ التي لا يعطي فيها كلُّ طرفٍ نفسَه للطرف الآخر». أضاف أوفيد مستخدِماً تعبيرَ الخدمة الواجبة (officium) نفسه الذي استخدمه الحاكم هاتيريوس: «لا أريد من المرأة أن تقدِّم لي خِدمة». وبعد نشر كتاب «فن الهوى» ذاك، نفى أغسطسُ الفارسَ أوفيد إلى «طرف العالم»، إلى مدينة تومس على ضفاف الدانوب. ثبَّت تاييريوس ذلك النفي. وفي عام 17 مات أوفيد.

لم يُكدّر علاقاتِ الإغريق القدماء الجنسية، أياً كانت طبيعتها، أو يشُبها أيُّ أثرٍ لخطيئة أو حتى لإحساس بالذنب، بينما حكَمَها في روما الذعرُ الذي تفرضه قواعدُ المراتب الاجتماعية. لم يكن التَّزمُّتُ الطهرانيّ شيئاً يتعلق بالجنسانية قط بل بالفحولة. فالقيام بفعل الحب مفضَّلٌ دوماً على الامتناع عنه، لكن قيمتَه مرتبطةٌ كلياً بمرتبةِ الموضوع الذي يُشبعه: ماترونة (زوجة من رتبة النبلاء) أو مومس أو مواطن أو عبد مُعتَق أو عبد. أدى تشريعُ الطلاق وتعددُ الزوجات الناجم عنه، وتَحررُ الماترونات واتساعُ نطاق الممالأة والطاعة المفْرطة إلى خلخلة الأخلاق التقليدية. بدا الزواج القائم على الحبُّ انتصاراً للمجون، وأثار سخطَ أغسطس. وقف فرجيلُ إلى جانب ردة الفعل الساخطة هذه، وحاربها أوفيد. بنى عليها أغسطسُ لاهوتاً جديداً (تيولوجيا)، وتشريعاً جديداً. نفى ممثلاً ببساطة لأن ماترونةً قصّتْ شعرَها من أجله: لأنها عندما جزَّت شعرها مثل العبيد وضعت نفسها خارج قواعد مرتبتها، أصبحت عبدةً، جعلت نفسها في خدمة الرجل الذي تحبه. نفى أغسطس أيضاً ابنتَه جوليا إلى جزيرة بانداتاريا الصغيرة مقابل شواطئ كامباني، لأنها أحبَّتْ. أيّد

تايبيريوس، زوجُها، هذا النفي. توفيتْ جوليا في آخر عام 14. قال تاسيتوس بأنها، بسبب الحزن، لم تعد تَمسّ طعامَها، واستسلمت للموت.

الحب السلبي بالنسبة لرجلٍ روماني نبيل جريمةٌ لا تقل خطورةً عن الحب العاطفي أو الزنى الذي ترتكبه ماترونة. أما المثْلية الذكرية الإيجابية، أو مداعبة الماترونة لعشيقها يدوياً، فهما ممارستان بريئتان. بوسع كل مواطن فعْلُ ما يريد بامرأةٍ غير متزوجة، أو خليلةٍ، أو مغْتَقٍ، أو عبد. هذا ما يفسر التعايشَ، في العالم الروماني، بين أكثر الأفعال خدشاً للحياء وأشد قواعد الأخلاق المتغطرسة في صرامتها. الفضيلة (virtus) هي القوة الجنسية. ونظراً لأن الفحولة أو القوة الجنسية هي واجبُ الرجل الحر وعلامةُ مقدرته فقد وُسِم العجزُ الجنسي بالعار أو بالمَسّ. النموذج الوحيد للجنسانية الرومانية هو السيادةُ التي يمارسها السيِّد dominus على كلِّ أحدٍ آخر، والاغتصاب الذي يمارسه في الأوساط الأدنى مرتبةً، هو العُرْف. أن تستمتع دون وضعِ قوَّتك في خدمة الآخر شيء موجبٌ للاحترام. تُعرِّف قصيدةٌ هجائيةٌ من تأليف مارسياليس العرفَ بما يلي: «أريد بنتاً سهلة تمنح نفسَها لعبدي الشابِّ قبلي، وتستطيع بمفردها إمتاعَ ثلاثة معاً. أمَّا من تتكلم بصوتٍ عالٍ فلتمضِ معلّقةً إلى ذيلِ بورديغاليٍّ(*) معتوه». كلُّ رجلٍ إيجابيٍّ وغير عاطفي، رجلٌ شريف. كل استمتاعٍ وُضِع في خدمةِ الآخر منْحَطٌّ، وهو من جانب الرجل دلالةٌ على نقصِ الفضيلة، نقص الفحولة، أي دلالة على العجز. هذا ما يفسر القمع الضاري للأخطاء التي تبدو لنا بسيطةً قياساً إلى جَساراتٍ وقحة تبدو على العكس مثيرة للسخط. الفتاة التي تُغتَصب لا تُدنَّس، بينما يُحكم بالموت على الماترونة التي تُغتَصب. القبلةُ من عبدٍ معتَق لطفلٍ حر يُعاقَب عليها

(*) نسبةً إلى مدينة بورديغالا الرومانية، بوردو الفرنسية حالياً.

بالموت. يروي فالير ـ مكسيم أنّ بوبليوس منتيوس قَتَل مربِّياً قبَّلَ ابنتَهُ ذات الاثني عشر عاماً.

لا يستطيع العبد أن يلوط سيدَهُ، وهذا هو، وفقاً لـ أرتيميدور، المحظورُ الأكبر. وحتى إذا ظهرت هذه الرؤية لشخصٍ في الحلم، فإنها تخلق لمن رآها، بينه وبين نفسه في صمت الليل، عدداً من المشاكل. كان العرف هو أن يلوط السيدُ عبدَه. يمدُّ السيد أصبعه قائلاً: te paedico (ألوطك) أو te irrumo (أملأ فمَكَ بقضيبي). إنها جنسانيةُ عصرِ شيشرون في نهاية الجمهورية، وجنسانيةُ سينيكا في ظل الإمبراطورية.

* * *

المدينة الرومانية هي تَفاني pietas الأبناء الذكور، وعفَّةُ castitas الماترونات، وطاعةُ obsequium العبيد. هذه الكلمات الرومانية الثلاث تسمح بفهم الصرامة المقنَّنة في الطُّرَف الجنسية التي أوردها سويتونيوس بشأن تاييبريوس، الإمبراطور الذي عُرف بشغفه باستخدام لسانه في مداعبة النساء، وشغفه بلوحات بارازيوس البورنوغرافيّة.

ليس لكلمة pietas (التَّفاني البنَوي) الرومانيةِ معنى الكلمة المتحدِّرة منها piété(*). فالـ pietas هي إينياس(**) حاملاً والدَه أنشيز فوق كتفيه. إنها العلاقة الرومانية بامتياز. ليست الحنانَ البَنَوي كما طاب لخبراء الثقافة اللاتينية ترجمتها، بل إنها سلوك واجب، جنائزي الأصل يلقي بثقله على «أكتاف» الأبناء. إنه الإخلاص الشديد الورِعُ غيرُ المتبادل من الابن نحو الأب. والمثير للفضول هو أن فينوس (التي هي والدة إيروس وبريابوس قبل أن

(*) تدل اليوم على التقوى والورع الديني. تَدَيُّن.

(**) إينياس بطل طروادي لملحمة إغريقية كتبها فرجيل في الإنيادة. هو ابنُ أنشيز وأفروديت. عند سقوط طروادة فر من المدينة حاملاً والده على كتفيه.

تكون والدةَ إينياس، والتي هي سيدةُ روما وأمُّ العالم الجسدي قبل أن تصبح السلفَ الذي تحدَّر منه قياصرةُ روما) ليست هي المحتفى بها في الأسطورة المؤسِّسة للحضارة الرومانية، بل إنها علاقةُ الابن بأبيه: إينياسُ حاملاً على كتفيه أنشيز، والده وزوج أمه فينوس. العلاقة البَنَويةُ معفاةٌ من شَرط التَّبادُل، الإعفاء نفسه الذي يجب أن تتمتع به العلاقةُ الجنسية الرومانية. التَّفاني البنَوي هو ذلك الواجب الذي لا فكاك منه، من الأحدث إزاء الأقدم، ذلك العطفُ البَنَويُّ حصراً، الذي يدين به الشفقُ للفجر، والثمرةُ للبذرة، والنظرةُ للقضيب. (واجب التَّفاني ذاك هو الذي شكَّل علاقاتِ الأتباع الفحولية، علاقاتِ السيد القوي الذي يبسط حمايته، علاقاتِ العَرابة، التي نابتْ عن العالم القديم: أخويةُ الكهنة عند الكاثوليك الرومان، والمافيا الصقلّية).

أظهر هوميروس أفروديتَ (فينوس) مقتربةً من أنشيز حارسِ الثيران، فوق جبل إيدا. حلَّ أنشيز حزامَ أفروديت وأخصبها فحبلت بإينياس. خسرَ أنشيزُ فينوس عندما خرق الصمتَ الذي وعدها بالتزامه. ومثلما خسر أنشيز فينوس، هجر إينياسُ زوجتَهُ كريوزا لكي ينقذ والدَه (أنشيز) وابنَه (أسكاني). بين الأب والابن فقط يوجد حب إلهي (piétas) يعدُّ واجباً. أما بين الزوجة والزوج فتوجد علاقةٌ إنسانية (يُصنع الزواج الروماني كلُّه بمصافحة) لا يُعوَّل فيها على الرغبة، بل على الأمل بالإنجاب.

وهكذا هجر إينياسُ ديدون: ضحى بالرغبة مقابل واجبه العائلي. هكذا ضحى ابنُ فينوس، ثلاث مراتٍ، بِـ فينوس، من أجل واجبه البَنَوي.

* * *

ليس لكلمة castitas الرومانية أبداً معنى كلمة chasteté(*) المتحدّرة منها. الـ castitas هي لوكريسُ المغتصَبةُ من قبل

(*) عفة، طهارة.

سكستوس، والتي قتلت نفسها أمام العنف المستبد والـ «إتروسكيّ» للرغبة الذكرية: لقد أرسى انتحارُها بوساطة خنجرٍ برونزي أسُسَ الجمهورية «الرومانية». نشأت الجمهوريةُ من التناقض بين رغبة جنسية وخصوبة، فأعطت مثالَ التمزُّق نفسِه بين فينوس وواجبِ التفاني البنوي، بين استبدادِ قتلِ الأخ لأخيه وجمهورية الآباء، وبالتحديد أكثر بين عالَم إتروسكيٍّ وقيم رومانية. عند تأسيس المدينة قَتلَ رومولوسُ أخاه ريموسَ استبداداً، فقَتَل الآباءُ رومولوسَ وزعموا أنه أصبح إلهاً في السماء كي يفلت من الخضوع لملِكٍ على الأرض.

لماذا أقدمت لوكريس زوجةُ تاركوان كولاتينوس الوفيةُ (التي لم تستلقِ أبداً، والتي بقيت جالسةً دوماً تغزل الصوف حتى أثناء الليل) على قتل نفسها حين اغتصبها سكستوس؟ الأم أكيدة دوماً، والأب غير أكيد أبداً. الاغتصاب يلوّث الخصوبةَ. والإخلاصُ ليس عاطفةً زوجية بل نتيجة موثوقيَّةِ الذُّرِّية. نقاءُ السلالة castitas هو الغاية الوحيدة من خصوبة الزواج. فليس فقط أنَّ السيدة غير الحُبلى لا تستطيع إلّا أن تخلص للسيد، بل لا يحق لها أن تُغتَصب. وفي حال اغتصابها، يمكن معاقَبة المغتصِبِ إذا تمَّت مباغتتُه، لكن السيدة المغتصَبة تتعرض لعقوبة الموت. إنها وصمةُ الفجور المشينة التي تعطي العفةَ castitas تعريفَها السلبي. كل شيء مسموح للنساء قبل أن يصبحن أمهات، أو شريطة ألاّ يصبحن أمهاتٍ قط. لا تصيب وصمةُ الفجور المشينة هذه سوى الأمهات والأرامل. إنها حالة تلوُّثٍ للدم تنجم عن العلاقات الجسدية غير الشرعية، فتُلقى تهمة الفجور على أم أو أرملة اغتُصبت. تلك هي الحشمة pudicita: سلامةُ الجسد الإيجابية. والـ castitas هي سلامةُ السلالة caste، الناتجة عمَّن يحملن الجنين، الناتج حصراً، في مخيلة القدماء، من بذار الفحولة. كان يجب على لوكريس التي اغتُصبت أن تقتل نفسها، ففعلتْ.

لا يوجد ما هو أقل عفةً من هذه العفة. هناك طرفة أوردها ماكروبيوس تشرح هذه العفة (نقاء السلالة) castitas

(ساتورناليس، II، 5، 9): دُهش البعضُ أمام جوليا الابنةُ البكر لأغسطس، من الشبَه الذي لا يُصدَّق لأبنائها مع أبيهم (أغريبا)، فأجابت جوليا: «لا أتلقى عابراً إلاّ عندما يكون الخزّانُ ممتلئاً». المرأة الحبلى بارزةُ البطن، عفيفةٌ لأن الذريةَ سليمةٌ. المتعة لاتشترط الوفاء طالما أنها عفيفةٌ (لم تلوِّث الذريةَ النقية: ليست المتعةُ أكثرَ من مُلقِّح، والعلاقةُ لا تكون من مُلقِّح إلى مُلقَّح، نظراً لأنّ التَّفاني البَنَوي لا يكون إلاّ من ملقَّح نحو ملقِّح (لا يكون التَّفاني إلاّ من المتعبِّد نحو الإله، من الابن نحو الأب، من عضو الأنوثة نحو القضيب، من الخادم نحو السيد dominus، من أفراد الأسرة نحو أربابها: (أي نحو «صور» الآباء الموتى المطبوعة في الشمع أو المصنوعة من الطين المشوي والموضوعة فوق أسطُحِ البيوت في إتروريا). المتعة (voluptas) هي الطبيعة، تكاثرٌ حيواني بقدر ما هو نموٌّ نباتي أو سائل منوي أو موجةٌ ولدت منها أفروديت، أو بطنُ أمٍّ يكبر، أو قمرٌ يتدوّر في سماء ليلية، أو حركاتُ نجوم في تناوب الليل والنهار. الوفاء الوحيد يكون من الابن نحو الأب. الأرض «وطنٌ» لأن القضيب وحده هو المُنتِش، هو ضامِنُ الذرّية.

جينيوس Genius، موتونوس Muto، فاسينوس Fascinus، ليبِر Liber، باتِر Pater، تلك هي مختلف أسماء الأرباب حرَّاسِ تميمة النصر. ما هو الفاسينوس Fascinus؟ إنه الربوبية العارية للأرباب. تستمتع الطبيعة باستمرار، والآباء يلِدون باستمرار. وبالنسبة للآلهة يعدّ تكاثرُ النبات أو الحيوان أو تناسل البشر، الشيءَ نفسَه، إنه مشهدُ البدء الذي لا يتوقف. ألوهيةُ كبارِ الآلهة عمليةُ جِماعٍ مستمرة، حدثٌ يوميٌّ أبَديّ، كلُّ ساعة فيه زهرةٌ يجب قطفُها حالاً لأن الإله يكون في اللحظة الأبدية دوماً. إنه الإله الذي فرضَهُ الإمبراطور أغسطس على الإمبراطورية: إلهٌ قديمٌ دوماً، جديدٌ دوماً. فعند إعادة تقييم البانتيون الروماني، اتّخذ أغسطس قراراً سياسياً بإنشاء اتحادٍ بين مارس وفينوس، وفرضه على الإمبراطورية،

فخلقَ بذلك مشهدَ بدءٍ مستحيلاً، بجمعهِ والد رومولوس مع والدة إينياس (إينياس هو ثمرة اتصال أنشيز مع فينوس، بينما كان كل من روموس ورومولوس ثمرةَ اغتصابِ مارس لـ ريا سيلفيا). لقد اخترعَ أغسطس ثنائياً غير قابل للتصديق وآسراً، بمثابة جَدٍّ لروما. لذلك فإن القسم الأعظم من الجداريات التي نُبِشت تمثّل ذاك الاتحاد الجَسور.

كانت كاهناتُ فِستا (الفستاليات)، حارساتُ أرباب البيت وتمائمه عند الشعب الروماني، يتعبَّدن تمثالاً يمثل عضو رجل منتصباً. وفوق هضبة فيليا كان الإلهُ موتونوس توتونوس حَجَراً على شكل قضيب، تأتي العروس وتجلس فوقه حين تُزف. وفي يوم 17 من شهر مارس يجرّ الأولاد الذين ارتدوا للتو ثوبَ الآباء، يجرُّون عربةَ الفاسينوس. كان الفحش اللغوي طقساً متمثلاً بالأشعار الفاسينية الفاتنة (المتعلقة بالقضيب). يمكن تعريف الفجور الروماني بأنه لغةُ الزفاف الفعّالة التي يُمنع فيها الاحتشام لأنه مصدر عقم. فحشٌ طقسيّ لغوي وفجورٌ طقسيّ عائليّ: وجها القوةِ الإيجابية، المُخصِبة للبُطون، المنتصِرة على الأمم، الشّفيعة في تماثيلها الصغيرة الفاحشة الموجودة داخل كل بيت، وفوق كل سطح، وعند مفترق كل طريقٍ، وعلى حدٍّ كل حقلٍ، وأعلى المناراتِ في البحر. في عام 186 حُدِّدت طقوسُ العربدة بخمسة أشخاص، ومُنع طقسُ الأضحية البشرية الذي كان يرافقها.

اعتبَر الرومان أن الدور الأساسي في الاتحاد الزوجي يعود للمرأة (التي يتم تزويجها بين السابعة والثانية عشرة من عمرها)، وأنها هي التي توظِّف أكبر قدرٍ من نفسها في عَقدِ العفة castitas، عقد نقاء الذرية (وليس عقد العذرية) الذي تبرمه مع الرجل، والذي تبقى، كل لحظةٍ، صاحبة القرار فيه لأنّ نجاح الجِماع والعناية بالزوج وتربية الصغار والإشراف على البيت مرتبطةٌ بشكل أساسي بمبادرتها وخصوبتها و«أمومتها». هكذا آلت «سيادةُ»

الماترونات(*) إلى ربةٍ تدعى جونو جوغاليس. ومن هنا فإن الكلمة الرومانية التي تشير إلى الزواج تخص المرأةَ فقط، وفي صيغتها اللاتينية matrimonium تعني تَحول المرأة إلى أم (ماترونة).

كان الزواج الروماني جمعيةً أو شركةً للتوليد. وكانت العبارة الطقسية التي تنطق بها الخطيبةُ لدى المصافحة الطقسيّة، قد فقدت كل معنى بالنسبة للرومان التاريخيين، وربما يبقى اللغز الذي تُمثّله مستغلقاً: «حيثما تكون أنتَ غايوس أكون أنا غايي». إلا أنه ثمة نيرٌ يُستشفّ من العبارة باستنساخها لشيءٍ ما غامضٍ، دون أن ينسحب ذلك على اللقب كما تدل العبارة في الظاهر. إذ أن الماترونة تحتفظ بالاسم الذي ولدت به ولا تتلاشى شخصيتها في شخصية الرجل الذي تزوجتْه.

عام 195 نزلت الماتروناتُ إلى الشارع مطالباتٍ بإلغاء قانون أوبيا(**). تحدَّث جوفينال عن جمهرة نساءٍ يصرخن بقوة: «نحن بشرٌ!». وفضلاً عن الحرية التي تمتَّعن بها بتطليقِ الزوجين في أية لحظة، تحررن من وصاية آبائهن. لم تختلط ممتلكاتُ الزوجين في أيّ شيوعِ أموالٍ بين الشريكين، لأن وصية أحدهما كانت منفصلة عن وصيةِ الآخَر.

كان الزواج طقساً تتخلص المرأةُ بوساطته من كل المهام الخدميّة (بما فيها الإرضاع) عدا غزل الصوف. فينوس والنبيذ كانا ممنوعين على الماترونة، كذلك مُنعت عليها وضعيةُ الاستلقاء فوق الطاولة (بعكس الزوجات الإترورياتِ(***))، وخُصِّص لها المِقعد.

(*) الماترونة عند الرومان هي المرأة النبيلة التي تصبح زوجة نبيل (مواطن) روماني، أي أماً للعائلة، باعتبار أن الزواج للروماني هو وسيلة للتكاثر لا غير، فلا فرق بين زوجة وأم. تسمى الماترونةُ أيضاً دومينا إزاء العبيد.

(**) قانون سنَّته روما عام 215 م. أثناء الحرب البونية الثانية، بغرض وضع حد لنموّ النفقات الكمالية عند النساء.

(***) نسبة إلى إتروريا التي كانت تقع غربي إيطاليا.

إنها ماترونة إزاء أفراد العائلة ودومينا إزاء العبيد. كان يفترض أن يسدَّ المهرُ المدفوع نفقاتِ إطعام العبدات اللواتي يدخلن البيت domus كخادمات، لتجنيب السيدة domina المهامَ المتعارضة مع الأعراف. العبء الوحيد المفروض على النساء هو الفزع الذي تفرضه قوانين المراتب الاجتماعية: فزعٌ من اغتصاب الفاسينوس لهنّ: هذا ما تمثله غرفةُ الأسرار. بما أن اتفاقات الخطوبة كانت تُعقد في المهد بين العائلات كان النبلاء يتزوجون من فتياتٍ غيرِ بالغات بين السابعة والثانية عشرة من أعمارهن، وباقياتٍ، بسبب الاقتلاع القسري، على طبائع الطفولة، مذعوراتٍ من العبء الملقى على عاتقهن. في الثانية عشرة من عمر الفتيات يُعلَن بلوغُهن، لكن مُتَعَ ماقبل سن البلوغ، الإيروسيةَ والتربويةَ، كانت تُمتَدح. والقاعدة الرومانية في هذه النقطة كما في غيرها، صارمة: الطفولة infans، من الولادة حتى سن السابعة، لا تُمسّ (infans تعني: لا يستطيع الكلام، حيواني، شبيه في عدم مسؤوليته عن أفعاله بـ «الرجل الغاضب أو بالقرميدة التي تسقط من السطح»). ومن السابعة حتى الثانية عشرة، مُتَعُ ما قبل البلوغ. وبعد ذلك العمر تناسُلٌ وفقدانٌ، تفرضه القوانينُ، لكل انجذابٍ إيروسي. (ليست العذرية هي التي تضْمن للرومانيّ النقاءَ؛ ومتعُ ما قبل سن البلوغ هي التي تُدَجِّن الطفلةَ الصغيرة؛ عزلتُها هي التي توطِّد عفَّتَها. ليس الامتناعُ عن متع الغرام استجابةً رومانية قط، بل اختراع رواقي). كان الزواج في هذه الحالة يعيد إنتاج التَّفاني البَنَوي pietas. فحمايةُ (tectus(*)) الزوج للطفلة، وطاعةُ الطفلة للأب، هما العنصران اللذان يشكلان علاقةَ الزواج غير المتبادلة، ويدفعان لـ «إعادة إنتاجهما» في الوضعيات المتخذة لحظةَ «التوالُد» الجنسي. الزوجاتُ إينياساتٌ(**) طفلات يمسك الآباءُ بأيديهن. كل زوج هو العجوز أنشيز الذي

(*) أي السقف.

(**) جمع إينياس، وهو البطل الطروادي الذي ولدته أفروديت (فينوس) من أنشيز، وهرب من طروادة حاملاً والده المقعد الأعمى فوق كتفيه.

سيحمله أبناءُ المستقبل على أكتافهم ويعتنون به. يقول بلاوتس بأن كلمة حب نفسها محرَّمة عند الماترونات. فالماترونة العاطفية شخصٌ خارج العرف. لا يجوز أن تحب الطفلةُ أباها، بل أن ترتجف أمامه. إنه النشيد الخامس من أناشيد هوراس: «ما أتعس الفتيات الصغيرات اللواتي لا يستطعن الانخراط في لعبة الحب، وتجعلهن الكلماتُ الفظة لِعَمٍّ عبوسٍ يرتجفن من الخوف». فالعبودية التي تقود إليها عاطفةُ الحب (الحبّ يجعل المرأةَ خادمةً لرجلٍ)، هي استهلالٌ غير مقبول للزواج (الذي يعني أن تصبح المرأة «ماترونة» للعائلة و«دومينا» للخدَم). قابل الرومانُ عرْضَ تلك العاطفة العاهرة (الحب) في كتاب، بالاستنكار والصياح وفي الحال نُفي مؤلِّفُه أوفيد(*)، إلى جزيرة. المتعة مدمِّرةٌ للعفة. فينوس هي إلهةُ «الذئبات»، وجونو إلهةُ الماترونات. هناك نص مسرحي من تأليف تيرنس يعود إلى عام 165 يقدم شابة تدعى فيلومينا اغتُصبت يوماً وهي تمشي في الظلام. تزوجت فيلومينا من بمفيلوس دون اكتراثٍ لذاك الاغتصاب. لكن زوجها الجديد لم يمسّها بسبب حبه للمومس باخيس. مضى بمفيلوس في رحلة واكتشفت فيلومينا بأنها حبلى من مغتصِبها لأن زوجها غادرها دون أن يلمسها. أخذت تنتظر عودة زوجها مذعورة. في النهاية اكتشف بمفيلوس بأنه هو الذي اغتصبها ذات يوم دون أن يعرف من تكون. بكى الجميع فرحاً لأن المغتصب هو الزوج. هذه النهاية السعيدة تعتبر نهايةً عفيفة بالمعنى الروماني.

* * *

(*) أوفيد شاعر لاتيني، استطاع أن يكون الشاعر المفضل لنبلاء الرومان، بأعماله الخفيفة مثل «الفخريات»، «فن الهوى»، «علاجات الحب». في الأربعين من عمره ألّف أعمالاً أكثر جديةً واتساعاً «التحولات» في 15 جزءاً يفترض أنها ديوان لكافة الملاحم والأساطير اليونانية اللاتينية. تنافس مع فرجيل وهوراس في أعمال الإصلاح الوطني التي باشر بها أغسطس. وبسبب ما اتهم به مؤلَّفه «فن الهوى» من لاأخلاقية، نُفي بوحشية إلى جزيرة تومس. تألم أوفيد في منفاه بشدة، وما جاء في مؤلفه «الحزانى» هو صدى لآلامه.

طرأ تحوُّلٌ تدريجي على الـ obsequium(*) أي الاحترام المفرط الواجب من العبد نحو السيد، ليصبح الاحترام الواجب من المواطن نحو الإمبراطور. ذلك هو التحول الأكبر الذي أنتجته الإمبراطوريةُ، والذي مهَّد للمسيحية: اتساع نطاق الاحترام الواجب، واتساع نطاق التَّفاني البنَوي الذي أخذ الشعبُ الروماني يدين به نحو الجينيوس حامي الإمبراطور، وتحوُّلُ الحرية إلى سلوك وظيفي ممالئ من جانب كل الطبقات وكل الفئات بما فيها الآباء في مجلس الأمة، نحو الإمبراطور، وولادةُ الشعور بالذنب (الذي ليس سوى نتيجة نفسيّة للاحترام المفرط). ذكر تاسيتوس بأنّ تاييبيريوس، الذي أُرغم على أن يصبح إمبراطوراً، كان كلما خرج من مجلس الأمة يقول باليونانية، متحسراً على الجمهورية: «عجَبي منكم أيها البشر، يامُحِبّيّ العبودية!» ويعبّر للمحيطين به عن اشمئزازه من رؤية الآباء والحكّام والفرسان يستجدون انتزاعَ الحريات العامة منهم، مطالبين بخدمةِ الإمبراطور (وتقع على الحد بين العهر السلبي الشائن للمعتَقين، وطاعةِ العبيد).

حدث انقلابٌ فجائي لسكّانٍ تَلَبَّسَهم الخوفُ من الإمبراطور، سكانٍ كانوا قد أسسوا الجمهوريةَ، فنبذوا الصراعَ الأخوي المدني (مع أنها كانت الأسطورةَ المؤسِّسة)، وتدافعوا طالبين العبوديةَ: مَنَحوا أكثر سلطة مطلقة في المكان (سيطرة شاملة، دون كتلةٍ خصم)، وأكثرَها تَفَرُّداً في الممارسة (ما أعفى مَن تولاَّها، إعفاءً كاملاً من سطوة القوانين التي باتت من الآن وصاعداً تُفرض على زعماء العشائر الذين أصبحوا خدَماً)، منحوها إلى رجلٍ واحد، دون طريقة لتعيينه أو قواعد لخلافته. هذا ما يسميه المعاصرون الإمبراطوريةَ ـ وما أسماه القدماء principat.

طوَّع أوكتافيوس، الذي بات يُدعى أغسطس، مجلسَ الأمّة، شلَّ الفوروم Forum، أغلق المحكمة، ألغى الجمعيات، عيّن مراقبين

(*) طاعة مفرطة تقارب الممالأة والعبودية الطوعية والانبطاح.

لضبط التقيُّد بالأعراف، رفع عددَ كتائب الجند على الحدود، ضاعفَ الأساطيل في البحار، جعل التجارةَ تنعم بالنظام والوفرة، ونفى الرجالَ الأحرار الذين يتحسَّرون على الجمهورية أو الذين لم يرضخوا لعقلية العبيد التي راح يوسّع انتشارها. ساهمت الحمّاماتُ والمسارح والمدرجات وملاعب السيرك، في «عبودية المدن المتَبَطِّلة» (سينيكا، de ira، المجلد الثالث، 29).

في عام 18 وضع أغسطس قواعد تنظّم حياة المواطنين الجنسية، فخرج قانون جوليا المتعلق بالزنى. مضى الإمبراطور في الأمر إلى درجة نفيِ ابنته جوليا التي زُوِّجت إلى تايبيريوس ابنِه بالتَّبَنّي. لم يعد يُحكَم بالموت على الماترونة التي تقع في الحب، بل بالنفي إلى إحدى الجزر (بدءاً من أغسطس كان الحكم هو النفي إلى جزيرة، ثم عاد الحكم بالموت في زمن الإمبراطور قسطنطين). كان ذلك بداية عهد قمعي طويل جنى منه الحزبُ المسيحي، بعد قرنين، كلَّ الفائدة. كتبَ تاسيتوس: كانت البحار مغطاة بالمنفيين والمبعَدين إلى الجزر. لم تكن السياسة الإمبراطورية صارمةً وحسب، بل كانت متناقضةً أيضاً بالقدر نفسه. فطوال قرنين زعمت السلطةُ الاستبدادية أنها مستاءة من انتشارِ الاحترام المفرط والسلبيةِ الذكورية (انعدام الحشمة)، انتشاراً كانت تُدبِّره وتنظّمه في رؤوس زعماءِ العائلات وتُدوّنه في قوانين.

رَبَطت السلطةُ في روما القدرةَ الجنسية والفجور اللفظي وهيمنةَ القضيب وخرْقَ المعايير الاجتماعيَّة، ربطَتْها في حزمةٍ واحدة (كلمةُ fascis التي تشير إلى حزمةٍ من قضبان شجرة البتولا مربوطةٍ بسير جلدي يحملها ضباطٌ يتقدّمون الشيوخَ المتجهين إلى مجلس الأمة، هي الكلمةُ نفسُها التي تشير إلى القضيب fascinus وإلى الافتتان fascination وإلى الفاشية fascisme). يجب النظر إلى الأمرين التاليين معاً: تَصنُّعُ البساطة اللفظيّة والمطالبة بلغةٍ تنحو بشكل موسوس إلى إبعاد فكرة الكذب، والكذب على النفس، أي التسَبُّب بالعقم. والثاني هو الرعب المتطيِّر من السحر الذي ينال من

الانتصاب الذكري الذي لا يميزه الرومان عن مفهوم القوة الرجولية الكامنة (قوة الخصوبة، وقوة النصر).

هكذا شَكلت القوةُ الجسدية والتفوقُ الحربي والانتصابُ الفاتن والطبعُ العنيد واللذةُ التي لا تخضع لمشيئةٍ، شَكلتْ معاً وعلى نحو لا يتجزأ، الفضيلةَ virtus التي يتحلى بها الذكر (vir). ومثلما كان الختان علامة الارتباط بين عائلات اليهود، كان هجْرُ السلبيَّةِ العلامةَ التي فرضت قانونَها على شعبٍ طوطمُهُ الذئبةُ. نستطيع إذن فهمَ الخَرْق الطقسي الذي اضطلع به الأباطرة: السلبية المثْلية، والميل لمعاشرةِ الحيوان، والمداعبة اللسانية. اختار نيرون المثْليةَ، واختار تايبيريوس المداعبةَ اللسانية للنساء (حتى الماترونات). ذكرَ سويتونيوس بأن تايبيريوس أحضر إلى شقة قصره الخاصة المزينة بلوحات بارازيوس، سيدةً من النبلاء تدعى مالونيا. رفضت مالونيا الانصياع لرغبات الإمبراطور الجنسية، وقالت عنه «إنه عجوز فاحش الفم، ومُشعِرٌ مثل تيس عجوز وله رائحته النتنة». وكما فعلت لوكريس، طعنت مالونيا نفسَها بسيف (مع أن عفتها أو سلامة ذريَّتها، لم تكن موضع شك). صفّق الشعبُ الروماني، في ألعاب أقيمَت بعد انتحارها، لبيتٍ من الشعر يقول: التيس العجوز يلحس أعضاء العنزات التناسلية.

أعلن الأباطرةُ بأنهم أبناءُ فينوس، وهذا هو ما تعلنه الإنيانذة. من هو ابن فينوس ومارس؟ إنه إيروس Eros. هكذا أصبح الأباطرة هم الـ Erotikoi (المتحدرون من إيروس).

كلما فاضت عدوانيةُ الأباطرة الجنسية واقتربت أكثر من الإفراط، تَعزَّزَ السلمُ في الإمبراطورية وهدأت النفوس أكثر. أصبحت أهواءُ الأباطرة الجنسية الخارقةُ للأعراف، نفسُها (أو الحكايات المنسوجة حول أهوائهم الجنسية) تلعب دوراً جنسياً متعارفاً عليه مُناطاً بالإمبراطور. فتلك الرغبة التي بلا حدود دَعمت قانونَ الإمبراطورية التي بلا حدود. عُهِد إلى الإمبراطور بالقدرة التناسلية الممتدة على امتداد أرضِ الإمبراطورية. هو وحده (وحده،

في العالم، الذي لا يخضع للقوانين) له كلُّ ممنوعاتِ العالم، له الغضب كله والنزوات كلها والأنوثة كلها، له ارتكاب المحارم والميل إلى معاشرة الحيوان، إلخ. كانت لهذه الحكايات الميليزية التي تُوَشّى أو تُختلق كلياً حول الأباطرة، وظيفةٌ تعزيمية. ومن هذا المنظور يكون الإمبراطور مجرد جرسٍ عظيم يطنّ فيَهرب العجْز.

* * *

في 19 آب، عام 14، توفي أغسطس عند الساعة الثالثة بعد الظهر، في نولا قرب نابولي إثر إصابته بإسهال.

تلا القلقُ الشديدُ الرعبَ، وتلا الصمتُ الصمتَ. كان المحيطون يحللون ما قاله الإمبراطور الذي توفي للتو، عن زوجِ ابنته: «أرثي لشعب سيقع بين فكّين بهذا البطء!» كانوا يحللون همساً موت رجلٍ لفظَ أنفاسَه يوم ذكرى ميلاده، في الغرفة نفسها التي أطلق فيها صرخته الأولى عند خروجه من عضو أمه. عمل ثلاثين عاماً خطيباً محامياً عن حقوق الشعب، وثلاث عشرة مرةً والياً، وإحدى وعشرين مرةً إمبراطوراً.

تظاهر تايبيريوس برفضِ منصب السلطة الشاغر. قال فيليوس باتيركولوس عنه بأن الحفاظ على ما بناه أبوه بالتبني أصابه بالهم والخوف من السلطة، إلى درجة أنه طالبَ بتجزئتها. وقال ديون كاسيوس عنه بأنه تذرّع بسنواته الست والخمسين زاعماً بأنه لايرى جيداً أثناء النهار، وبأنه لا يرى رؤية تامة إلاّ في الليل. في 17 أيلول عام 14، تردد تايبيريوس مجدداً أمام مجلس الأمة، متسائلاً عن إمكانية إعادة جمهورية الآباء.

تايبيريوس هو الإمبراطور الوحيد الذي أمضى فترة حكمه بطولها خائفاً من السلطة المطلقة. تايبيريوس هو التَقزُّزُ (taedium) إزاء العبودية التي سعى إليها الآباءُ بشكل يكاد يكون اختيارياً. لقد خشي خشيةً متطيِّرة من السلطة التي حُصرت فيه. كان ممتلئاً بالخزي من الحسابات والخمول والمصالح التي أهلكت الجمهورية. كان يقول بأن الضحايا أنفسهم هم الذين يجعلون عبوديتَهم

بلاحدود، عندما يهَبون رجلاً بمفرده السلطةَ المطلقة والتأليةَ(*) (أي الموت العنيف على طريقة رومولوسٍ جديد).

وبسبب غيابِ قاعدةٍ تُنظِّم الخلافة على عرش الإمبراطورية مات ثمانيةٌ من الأباطرة الإثني عشر، ميتةً عنيفة كما يموت قطاع طرق أو عبيدٌ أو مصلوبون من أمثال يسوع الناصري.

قبِل تايبيريوس أخيراً بالسلطة على أمل التحرر منها سريعاً. لكنه عندما كان يُسأل عن كيفية تحمُّله للعبء، كان طوال حياته يجيب إجابةً لا تتغير بأن لديه إحساسَ مَن يمسك بذئبٍ من أذنيه. يجب أن نفهم جيداً هذا العالم الذي لا يوجد فيه سوى أبٍ (أو على الأكثر أب ومعه فقط فينوس وذئبةٌ وشبَحُ ريا سيلفيا(**)): إنه رهطٌ من الذئاب، والذئبةُ طوطمُهُ. فالذئبة Lupa هي الأم الفعليّة لروموس ورومولوس، وLupa هو اسم المومس، وقد اشتُقّ الاسمُ اللاتيني للماخور lupanar من الكلمة نفسها. كان تايبيريوس يزعم بأنه لايرى إلاّ في الظلام، ويؤكد بأنه يرى ما لا يراه الآخرون. ماذا يوجد في جوف الليل؟ عدم القدرة على الرؤية إلا في الليل، شيء يرتبط بالبورنوغرافيا. ما يوجد في الليل هو ما يمسكه ذلك الرجل من أذنيه. كان ذلك الرجل ذئباً. يقول سويتونيوس عنه: «كانت له عينان كبيرتان جداً تريان، وهذا أمر خارق، حتى في الليل والعتمة». كتب بلينيوس الأكبر(***) (قبل أن يستيقظ بركان فيزوف ويدفنه تحت

(*) بعد قتل رومولوس لأخيه روموس في بدايات تأسيس روما، مارس جبروتاً وتفرداً في الحكم فتآمر عليه الشيوخ ومزقوه إرباً، ثم رفعوه إلى مرتبة إله.

(**) ريا سيلفيا هي والدة روموس ورومولوس من الإله مارس، التي قتلها عمُّها، فأرضعتْ ذئبةٌ الصغيرين.

(***) بلينيوس الأكبر (كايوس بلينيوس سيكوندوس) عالم طبيعيات روماني، ولد في كوم عام 23 للميلاد. صاحب مؤلف التاريخ الطبيعي في 37 مجلداً، وهو نوع من موسوعة ثمينة في تاريخ العلوم في الزمن القديم. خدم في الجيش الروماني ثم برع في المحاماة. قضى في ثورة بركان فيزوف عام 79. كان قائداً لأسطول ميزينا، فاتجه إلى ستابيز لإنقاذ سكانها المهددين بالحمم التي غمرت بومبيي وهركولانوم، وأيضاً لمراقبة الظاهرة عن كثب، وهناك خنقته الأبخرة المتصاعدة من جوف الأرض. سمي بلينيوس بالأكبر تمييزاً له عن ابن شقيقته بلينيوس (الأصغر) الذي ←

الرماد): «قيل بأنه كانت للإمبراطور تايبيريوس، وحده بين الزائلين جميعاً، عندما يستيقظ في منتصف الليل، ملكةُ رؤية الأشياء لبضع لحظاتٍ، رؤيته لها في وضح النهار.» قيل أيضاً بأن طبعه كان شكاكاً إلى درجة السماح لهذه الشائعة بالانتشار تحسُّباً من اعتداءات ليلية. لقد تحول إلى بومة بعد أن كان ذئباً ثم أصبح تيساً كما نعتته السيدة الأرستقراطيّة مالونيا لكي تُهينه، قبل أن تغرز شفرة سيفها تحت الرباط المحيط بنهديها.

كلمة anakhorèsis اليونانية تعني انسحبَ، عاش متوحّداً، ابتعد. وكلمة Eremus تعني صحراء والـ Ermite هو الشخص الذي يبتعد إلى الصحراء. يعدُّ تايبيريوس أحد أغرب الحالات في تاريخ السلطة: إنه الإمبراطور المعتزل anachorète.

قبل توليه الحكم، انسحب من العالم سبع سنين إلى رودس (من 6 ق.م إلى 2). وكان قد حرم نفسَه من الأكل أربعة أيام لكي يقنع أغسطسَ وليفيا بالسماح له بالذهاب. هكذا سلّما بالأمر، فغادرهما دون كلمة. ومن 21 كانون الثاني إلى 22، في الربيع، بعد مضي سبع سنين على حكمه، انسحب إلى جزيرة كامباني لأكثر من عام. أنهى فترة حكمه في عزلةٍ دامت أحد عشر عاماً في جزيرة كابري (من 26 إلى 37). إنه النفي الذاتي إلى جزيرة. بدت له كابري مكاناً يتعذر الوصول إليه، كونها محاطة بالصخور، وينحدر ريفها الصخري عمودياً إلى البحر. كان مظهرها رهيباً وهي الكلمة السرِّية للجَمال في روما. هذه الكلمة نفسها التي تعرِّف الأشعار الفاسينيّة الفاحشة. عندما يتخذ رجلٌ قرار التخلي عن كل شيء، ثلاث مرات في حياته، فهذا يعني أن ما يدفعه داخلياً إلى تكرار انسحاباته أو إعادة تنظيم صحرائه، خارجٌ من أعمقِ أعماقه.

كان تايبيريوس المتنسِّكُ رجلاً فارعَ الطول، قوي الجسد، عدا يده اليمنى التي كانت ضعيفة. كان وجهه عاتماً وشاحباً. أحب

← عُرف بصداقته للإمبراطور تراجان وكتبَ مؤلفاً بعنوان مديح تراجان، كما كتب رسائل ذات أهمية للتعريف بعادات عصره.

النبيذ جداً. كان الشعب الروماني يقول بأنه أحبَّ النبيذ جداً لشبههِ بالدم. كان تايبيريوس عظيم الخبرة في الخُمور. وكان يقول بأن الجِماع والثمل هما الوسيلتان الوحيدتان اللتان مُنحتا للناس لكي يسقطوا دفعة واحدة في موتِ النوم. أحبّ كوسوس لأن هذا الأخير كان يشتهي الغرق في النبيذ.

كان ينتظر تبدُّلاتِ القمر لكي يأمر بقصّ شعره. كرِهَ قامتَه المديدة التي ترغمه على الانحناء. وحرص دوماً حرصاً شديداً على تحية الشخص الذي يعطس، رجلاً كان أم امرأة. كان هناك منجِّم لايفارقه أبداً. أحبّ الاستماع إلى اليونانيين وهم يقرؤون بلغتهم، وأحبّ الاستماع إلى الخطباء والنقاشات الفلسفية. عاش محاطاً برجال العلم. كان يغطي وجهه باللزْقات، ويرفض رؤية الأطباء. ولطالما احتقر الأطباء. نقل تاسيتوس عنه بأنه، لحظةَ موته في مدينة ميزين، طرد الطبيبَ شاريكليس، قائلاً بأن ذاك الذي أقام هذا العدد الكبير من السنين في بيتِ جسدِه، أقدَرُ من زائرِ ساعةٍ على معرفة هذا البيت. روى سويتونيوس بأن الإمبراطور تايبيريوس مات بالطريقة التالية: سقط ذابلاً في أستورا بجزيرة كامباني. وتابع السير حتى سيرسييس، وفي حلَبتها ألقى رمحاً على خنزير، فشعر على الفور بوخزةٍ في جانبه. استمر حتى بلغ ميزين. أولَمَ، وحين منعته العواصف من متابعة السير مات في سريره، أو ظنّوا بأنه مات. أعلن كاليغولا نفسَه إمبراطوراً قبل الأوان. وفي 16 آذار عام 37 استعاد تايبيريوس وعيه، ونادى أحد الخدم. روى سينيكا الأب بأنه استيقظ وعندما حاول النهوض انهارَ. قال تاسيتوس بأن ماكْرون(*) اضطرّ أن يُعِين العجوزَ على الموت، بضغطِ مخدةٍ فوق الشفتين اللتين أحبتا فروج النساء ذلك الحب.

* * *

(*) الشخص الأثير لدى تايبيريوس. منحه هذا ولاية المحكمة. وأثناء موت تايبيريوس خنقهُ ماكرون بوسادةٍ محاباةً لكاليغولا. ومع ذلك فقد أمره هذا الأخير في عام 38 بقتلِ نفسه.

أصل إلى لحظة الموت. في لحظة الموت «خلع تاييبريوس، إذ أصابه ضعفٌ، خاتمَه، كما لو أنه أراد إعطاءه لأحد. لكنه، بعد أن أمسكه لحظاتٍ في يده، أعاد إدخاله في إصبعه، وأبقى يده اليسرى مغلقةً. عندها مات».

ينقسم المثَلُ الأعلى للرومان بين البطولة والمجد، وكلاهما يُختَصران في لحظة الموت. كان هاجسُهم هو «المِيْتة الجميلة»: انتزاعُ هذه اللحظة واقتطافُ لحظةِ الموت. مات تاييبريوس بسبب جهدٍ بذله في الثالثة والسبعين من عمره في إلقاء رمحٍ على خنزيرٍ في حلَبة سيرسييس. لم تكن لحظةُ الموت توجد في فنِّ الرسم فقط، لم تكن خلفيَّةَ القصائد الغنائية والحوليّات فقط. لحظة الموت كانت توجد في الحلَبة: قرابين بشرية، سباقات ثيران، عمليات تعرية وتعذيب ومشاهد افتراس. أخذ الرومان القدماء عن الإترورريين لعبةً تدعى القناع Phersu، يراهن فيها الشعبُ الروماني على رجالٍ سوف يُعدَمون في الساعة القادمة. تلك هي الإمبراطورية الرومانيةُ: حقُّ الحياة والموت، أو حق السيف.

كان الموت الذي تواجهه الضحيةُ يصوَّر في جداريات الرسامين ويمثَّل في حلَبة المدينة. لم يُشغف أحدٌ سوى تاييبريوس بالرسام البورنوغرافيّ بارازيوس. في إحدى صفحات سينيكا الأب ثمة حكاية صغيرة حول بارازيوس تربط بين النظرة والموت القادم، نظرة الفزع ـ وقد كتب بارازيوس نفسه، قبل أربعمئة عام عن إحدى لوحاته، بأنه يعزوها للرؤى الليلية التي تجلبها الأحلام.

يقول سينيكا الأب في كتابه (مناظرات 10، 5) بأنه عندما باع فيليبُ الأولنثيين كأسرى حرب، قام بارازيوس الرسَّامُ الأثيني، القادم من إفسس، بشراء أحدهمٍ وكان عجوزاً، ووضَعَه تحت التعذيب لكي يستخدمه موديلاً يمكِّنهُ من رسم لوحةِ بروميثيوس مُسمَّراً طلبَها منه المواطنون الأثينيون لمعبد أثينا.

ـ لا يبدو حزيناً بما يكفي، قال بارازيوس عندما استقدَم العجوزَ إلى وسط مرسَمه.

نادى الرسامُ عبداً وطلب منه وضعه تحت التعذيب لكي يعاني أكثر.

وُضع العجوز تحت التعذيب.

عبّر الجميع عن إشفاقهم.

ـ لقد اشتريتُه، ردَّ الرسامُ.

راح الرجل يصرخ ويداه تثبَّتان بالمسامير.

صاح المحيطون بالرسام مستنكرين من جديد.

ـ إنه ملْك لي، أملكه بموجب حق الحرب.

أعدَّ بارازيوس مساحيقه وألوانه وموادّه المكثَّفةَ من جانب، وأعدَّ الجلادُ نيرانَه وأسواطه ومِنصةَ تعذيبِهِ، من جانب آخر.

ـ كبِّلْه بالأصفاد، أضاف. أريد إضفاء تعبير ألمٍ على وجهه.

أطلق العجوز الأولنثيُّ صرخةً تقطِّع القلوب. وعندما سمع الحاضرون هذه الصرخة سألوا بارازيوسَ عما إذا كان يستمتع بالرسم أم بالتعذيب. لم يجب، وراح يصرخ آمراً الجلاد:

ـ عذِّبْهُ أكثر، أكثر! ممتاز؛ فلتُبْقِهِ هكذا؛ هذا هو حقاً وجه بروميثيوس المتألم بشدة، بروميثيوس المحتضر!

اجتاح الضعف العجوزَ فبكى.

صاح به بارازيوس:

ـ لم يصبح أنينُك بعدُ أنينَ رجلٍ يلاحقه غضبُ جوبيتر.

بدأ العجوز يموت. وبصوتٍ خائر قال العجوزُ الأولنثيّ لرسامِ أثينا:

ـ بارازيوس، إني أموت.

ـ ابقَ كما أنت.

كل لوحةٍ هي تلك اللحظة.

الفصل الثاني

فن الرسم الروماني

أَلَّف كزينوفون حواراً يُظهر سقراط وهو يستعلم لدى بارازيوس عن جوهر فن الرسم. في عام 399 ق.م، أُدين سقراط وأُعدم. وفي سيلونتي، نحو عام 390، جمع كزينوفون أقوال سقراط في كتاب «أقوال مأثورة».

دخل سقراط يوماً إلى مرسَم بارازيوس الرسام في أثينا. يسمى الرسام باليونانية zographos وتعني مَن يكتب الشيء الحيّ، ويسمى باللاتينية artifex وتعني من يصنع فناً، أو عملاً فنياً (artificialis).

«قل لي يا بارازيوس، صرّح سقراط، أليس الرسم صورة للأشياء التي نراها؟ بالتالي فإنك بالألوان تقلّد الأجوفَ والناتئَ، المضيءَ والمعتمَ، الصلب والرخو، الخشنَ والأملس، نضارةَ الجسد وشيخوخة الجسد؟

- إنك تقول الحق، أجابه بارازيوس.

- وإذا أردتَ الآن تصوير شكل جميل، وباعتبار أنه ليس سهلاً أن تجد إنساناً واحداً كل ما فيه لا يُعاب، فإنك تأتي بعدة أشخاص للوقوف أمامك، فتأخذ من كل منهم أجمل ما لديه، وبعدها تُشكِّل الجسد الأكثر جمالاً؟

ـ هذا هو حقاً ما نفعله، قال بارازيوس.

ـ ولكن! صاح سقراط، ماذا عن الأكثر إقناعاً، والأكثر عذوبةً، والأكثر تأثيراً في النفس، والأعزّ إلى القلب، وماذا عن الأكثر جدارة بالسعي إليه، وأكثر ما نرغب به؟ ماذا عن تعبيرات النفس، ألا تُقَلِّدها؟ أم أنها غير قابلة للتقليد.

ـ ولكن يا سقراط، ما السبيل إلى تقليدها؟ أجاب بارازيوس، فليس لها بُعد ولا لون ولا أي من الصفات التي تكلمتَ عنها للتو. إنها غير مرئية.

ـ حسناً! أجاب سقراط، ألا نرى بشراً ينظرون نظراتٍ تعبِّر عن الرفق، وفي لحظات أخرى، ينظرون نظراتٍ تنم عن الكراهية؟

ـ هذا يبدو لي صحيحاً، أجاب بارازيوس.

ـ ألا يجب إذن تقليد هذه التعابير بوساطة العيون؟

ـ تماماً، قال بارازيوس.

ـ عندما يكون لنا أصدقاء سعداء أو تعساء، هل تكون وجوه مَن تعنيهم سعادتُهم أو تعاستُهم، نفسها وجوه من لا يكترثون لذلك أبداً؟

ـ لا طبعاً! قال بارازيوس. في السعادة يشعُّ الفرح على الوجه، وفي التعاسة تُعتم النظرات.

ـ يمكن إذن رسم صورة لتلك النظرات؟ سأل سقراط.

ـ تماماً، أجاب بارازيوس.

ـ فمظهر الكبرياء والمظهر النبيل أو الوضيع، والمظهرُ الذليل، والاعتدال والإفراط، وأيضاً ما ليس له أي صلة بالجمال، إنما تَظهر بفضل الوجه وعبر وضعيةِ البشر في وِقفتهم وطريقة حركتهم.

ـ إنك تقول الحق، قال بارازيوس.

ـ يجب إذن تقليد تلك الأشياء، قال سقراط.

ـ تماماً، أجاب بارازيوس» (كزينوفون، أقوال مأثورة، المجلد الثالث، 10، 1).

هذا الحوار بين سقراط وبارازيوس يعبّر عن المثل الأعلى لفن الرسم القديم: هناك ثلاث مراحل في الصعود من المرئيّ إلى غير المرئيّ: في المرحلة الأولى يصور فنُّ الرسم المرئيَّ، وفي الثانية يصور الجمالَ، وأخيراً يصور تعبيرات النفس éthos (الخلُق التي تعبر عنها الروح والحالة النفسية في اللحظة الحاسمة).

كيف يمكن تصوير ما هو غيرُ مرئيٍّ في المرئي؟ كيف يمكن التقاط التعبير النفسي عند اللحظة الحاسمة من الأسطورة، وتثبيتُ هذا التعبير في صورة؟ هناك عدة كلمات في النقاش الدائر بين بارازيوس وسقراط، تجعل قراءته صعبةً. فكلمة prosopon هي باليونانية الوجه الذي يُنظر إليه من الأمام، وهي القناع المسرحي، وهي أيضاً ضمائر النحو الشخصية؛ فالضميران «أنا» أو «أنت» هما باليونانية prosopa، وبالإترورية phersu، وباللاتينية personae. وبالنسبة للمتكلم بهذه اللغات فإن هذه الكلمات تعني: «وجوه ـ أقنعة». يقول أرسطو في فن الشعر: أفضل تعبير عن حالات النفس وخلقُها (éthos) يكون في نظرة العين إزاء نتيجةِ الفعل. مثلاً سقوط طروادة واشتعال النار فيها، أو الموتى في هادِس(*). بَعدئذٍ فقط يأتي الوجه ووضعيةُ الجسد، تأتي الحركةُ والثياب. وذلك وفقاً لدور البطل في الفعل عند اللحظة الحاسمة crucial للأسطورة (crucial مشتقة من crucifixio التي تعني لحظة الصَّلْب الرومانية، باعتبارها اللحظةَ الأخلاقية في حكاية إعدامِ الإله الناصري).

بعبارة أخرى، إنّ وراء اللوحة القديمة، دوماً، كتاب أو على الأقل حكايةٌ كُثِّفت في لحظة أخلاقية.

كان النحاتون والرسامون اليونان رجالَ أدبٍ وعلم واسعي

(*) العالم السفلي (الجحيم) في الأساطير اليونانية.

الاطلاع. فالمعادِلُ المعاصر لِـ بارازيوس أو أوفرانور، ليس رينوار أو بيكاسو، بل مايكل أنجلو أو ليوناردو دا فنشي. كان الرسام الأثينيّ أوفرانور(*) يقول بأنه يمتلك معرفة عصره الشاملة. أصدر الأمفيكتيون وهو المجلس الأعلى لليونان، مرسوماً ينص على منح بوليغنوت(**) حق الضيافة العامة في أي مكان، وعلى تَكفُّلِ المدينة التي يطلب الإقامة فيها، بكافة نفقاتِ استضافته. لقد عاشوا معزّزين مكرَّمين. أما أفلاطون فقد ازدراهم واصفاً إياهم بالـ «يدويُّون» (سيقول سينيكا الابن عنهم «أولئك الـ دنيئون») المحاطون بأشكال تكريم لا يتمتع بها علماءُ الرياضيات والفلاسفة. ثار أفلاطون لرؤية الأهمية التي أوْلتْها أثينا لِـ بارازيوس «سفسطائيِّ المرئيّات»، «صانعِ الأوهام»، ذاك الـ «ديدالوس(***)» الجديد الذي صِنْعتُهُ المظهرُ المخادع، ذاك المغرور الذي يجرؤ على ارتداء معطف مطرز. كان أشهر ما نُسب إلى بارازيوس في أثينا نهاية القرن الخامس، هو معطفه الأرجواني المطرز.

لم يبقَ لنا سوى ذكرى معطف.

لا نملك من الأعمال التي كانت محطّ أعظم حفاوة سوى معلومات مبعثرة في كتبٍ عتيقة، أو مزق من نُسَخٍ فوق جدران البيوت الريفية الأنيقة، يتولى علمُ الآثار بعثَها. بعد ألفي عام

(*) أوفرانور هو رسام ونحات إغريقي (القرن الرابع ق. م.) عمل خاصةً في أثينا وصنع تماثيل آلهة أو أبطال. وضع مؤلفاً بعنوان: رسالة في النسب والألوان. له أعمال كثيرة اختفت جميعاً وعُرفت من خلال الكتب.

(**) بوليغنوت رسام يوناني ولد في جزيرة تاسوس (القرن الخامس ق.م.) رسم لوحات ذات مواضيع ميثولوجية وصلت إلينا من خلال وصف بوزانياس وبلين. يُعتبر مؤسس الرسم الجداري في اليونان. مدحَ أرسطو السمو الأخلاقي لأعماله الفنية.

(***) ديدالوس معماريٌّ يوناني بنى متاهةَ كريت التي سُجن فيها المينوتور، حسب الأساطير. سُجن فيها هو نفسه مع ابنه إيكاروس بأمر من مينوس، لكنه هرب منها بواسطة جناحين صنعهما من ريش وشمع.

عندما تنتزعها، آخرَ الليل، خيوطُ الشمس الأولى من بين أشجار دغلٍ ومن فوق الأسطُح، لتمحوها في ضوء النهار.

لم يحفظ الزمنُ أعمالاً لـ بوليغنوت، أو بارازيوس، أو أبيل(*)، مثلما حفظ تراجيديات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس. ولا بُدّ أن الناس الذين أعجبوا بهم إلى درجة منحِهم تلك الامتيازات على نفقة المدن الحرة، قد أعجبتهم اللوحات والجداريات التي كانت تضاهي تلك التراجيديات جمالاً.

لن نراها قط.

هذا الكتاب مجموعةُ أحلامٍ يقظة مهداة إلى أنقاض مدن.

جاء بارازيوس من آسيا الصغرى، من أفسس. زاول والدُه مهنةَ الرسم وكان اسمه أوينور. أصبح بارازيوس أعظم رسامي عصره. كان معروفاً أكثر من زوكسيز(**)، وكان مغروراً غروراً لاحدَّ له. رفع ذات يوم يده اليمنى وصرّح: «حدود الفن وجدَتْها هذه اليد.» يقول كيركوس بأنه كان يَحدث أن يضع بارازيوس على رأسه تاجاً ذهبياً فضلاً عن ارتدائه معطفاً أحمر. كانت رسومه التي ينفذها على الجلد أو الخشب (ويستخدمها الصّاغةُ وعمال السيراميك)، جميلةً إلى درجة أن المواطنين جمعوا آثاره وهو حي. قال عنه تيوفراست(***) بأنه كان سعيداً يدندن بالأغاني أثناء قيامه بعمله، فيخفف بالدندنة من تعب المهنة. كانت تقنية بارازيوس ما تزال تقليدية وألوانه مرتبطة بالأخلاق السائدة (ارتباطَ اللون

(*) أبيل Apelle رسام يوناني (القرن الرابع، أوائل الثالث ق.م.) رسام بورتريهات للإسكندر الأكبر. لم تصلنا منه غير شهرته.

(**) رسام إغريقي، أحد أشهر فناني العالم القديم (464 ـ 398 ق.م.) سعى في أعماله إلى إظهار القوة والعظمة بالدرجة الأولى. ربما تكون تحفته هي لوحة جوبيتر فوق عرشه محاطاً بجميع الآلهة.

(***) اسمه الحقيقي تيرتاموس ولقّب بـ تيوفراستوس أي المتكلّم الربّانيّ. فيلسوف إغريقي ولد في إريسوس بجزيرة ليبوس وتوفي في أثينا (372 ـ 287 ق.م.) خلَفَ أرسطو في إدارة الليسيه. له كتاب «طبائع» ومؤلفات علمية ضخمة عن النبات.

الأسود في مجتمعاتنا اليوم بالحداد، والأزرق بالصبي، والأخضر بالرجاء). قال أوفرانور الرسامُ الأثيني الذي عرف في بداية القرن الرابع بأن تيسيوس(*) الذي رسمَهُ بارازيوس لم يكن لونُه الورديُّ لونَ إنسانٍ، بل لون شجرةِ ورد.

لم يكن بارازيوس مخترع البورنوغرافيا وحسب، بل اخترع أيضاً الحد الأقصى (extremitas). وما ترجمه بلينيوس الأكبر بالـ extremitas، أسماه كنتيليانوس(**) circumscripsio التي تعني في فن الفصاحة «الحدود المطوّقة» للجملة. ويوضح بلينيوس: «لأن الحد الأقصى يجب أن يلتفّ وينتهي بطريقة تعطي انطباعاً بوجود شيء آخر خلفه، بل وبطريقةٍ تُري ما يُخفيه». بارازيوس هو أخيراً الرسام الذي أضاف التخيلات إلى رؤيةِ المرئيّ. إنها العبارة المدهشة التي دوّنها الرسام نفسُه في القسم الأسفل من لوحة «هيراكليس مواجهاً الموت السُعاري»: «كما في ظلمات الليل، كثيراً ما ظهَرَ لي الإلهُ في أحلام اليقظة، كما يُرى هنا».

جاء في الحوار بين بارازيوس وسقراط ما يلي: المذهب الطبيعي أساس الفن. فإذا كان الجمال مظهرَهُ، فإن غايته هي إظهار تعبيرات النفس في اللحظة الأخلاقية الحاسمة (الانفعالات الإلهية أو فوق البشرية العظيمة). أوضح أريستيد فنان طيبة بأن الفن يجب أن يضيف التعبير عن انفعالات الألم إلى تمثيل اللحظة الأخلاقية. من هو الرسام العظيم؟ الرسام العظيم هو الشخص الذي يجعل الصراعَ بين الأخلاق وبين الانفعالات، محسوساً داخل الشخصية المصوَّرة. وصفَ بلينيوس الأكبر لوحةً من لوحات أريستيد، أحبَّها الإسكندر إلى درجة أنه سرقها عند نهبِ المدينة عام 334، قائلاً: «مدينة مستولى عليها؛ أمٌّ جريحة جرحاً مميتاً؛ رضيعها يزحف نحو صدرها العاري. نظرة الأم تعبر عن رعبها من رؤيته يرضع دمَها

(*) ملك أسطوري أثيني، يظهر في أساطير عديدة كأسطورة المينوتور وفيدرا.

(**) ماركوس فابيوس كنتيليانوس، أستاذ في فن الفصاحة (القرن الأول للميلاد). تتلمذ على يده بلينيوس الأصغر وأدريانوس.

بدلاً من حليبها الذي جففه الموت» (بلينيوس الأكبر، التاريخ الطبيعي، XXXV، 98). لحظةُ رسمِ المرأة المَيتةِ وهي تُرضِع طفلها في لوحة أريستيد فنانُ طيبة، هي نفسها اللحظة الحاسمة crucialis التي رسمها بارازيوس فنان إفسس في لوحة بروميثيوس المسمَّر، اعتماداً على موديل الأسير الأولنثي. إنها لحظة الموت.

* * *

كيف يمكن قراءة لوحة قديمة؟ يشرح أرسطو في فن الشعر أن التراجيديا مكونة من ثلاثة عناصر مميزة: حكاية (أسطورة)، سِمة أخلاقية (طبْع)، ونهاية. كيف يكشف الموقفُ عن الأخلاق، تلك هي غاية اللوحة. المسألة هي جعلُ الحكاية التي تحكيها الجدارية تتقاطع مع خلُق الشخصية المركزية، في لحظة النهاية أو قبل لحظة النهاية بالضبط. ذلك أنّ أفضل لحظة أخلاقية هي إمّا لحظةُ عاقبةِ الفعل: طروادة المشتعلة، فيدرا(*) المشنوقة، سينيجير(**) مقطوع اليدين، أو اللحظة السابقة لها: نرسيس أمام انعكاسه، وميديا أمام ولديها اللذين سوف تقتلهما. اللحظة الأخلاقية لنتيجة الحكاية تصبح إسناداً يسمح بعدم كتابة اسم البطل قرب رسمه. كتب ألقوين في القرن الوسيط: «لا يكفي رسمُ امرأة تُجلِس طفلاً فوق ركبتيها لمعرفة اسم الشخصية المرسومة: فهل أنا أمام العذراء والمسيح؟ أم فينوس وإينياس؟ أم ألكمين وهرقل؟ أم أندروماك وأستياناكس؟» كان يطالب إما بكتابة الاسم تحت الشخصية أو برسم الإسناد المُلازِم

(*) فيدرا هي زوجة تيسيوس، ابنة مينوس وباسيفيه، أخت أريان. أحبت هيبوليت ابن زوجها واعترفت له بحبها. لكن هيبوليت رفض حبها، فاتهمته لدى تيسيوس بمحاولة اغتصابها فطرد هذا ابنه الشاب ودعا بوزيدون إله البحر أن ينتقم منه. وشنقت فيدرا نفسها ندماً وحزناً عليه.

(**) سينيجير هو شقيق أخيل وأحد مقاتلي ماراتون. عند هرب الفرس في مراكبهم ألقى بنفسه في الماء وأمسك بمؤخرة قادس إحدى سفنهم الحربية بيده اليمنى، فقطعها له أحد الجنود الفرس بضربة فأس، فأمسك سينيجير بالسفينة بيده اليسرى التي قُطعت مثل اليمنى.

لها. ما هو الإسناد؟ عندما كان على نياكليس أن يصوِّر نهر النيل، رسمَ نهراً مع تمساح على ضفته. شدَّد فرجيل على قوْنَنَة الإسنادات: فشجرة المرّان هي التي تُجمّل الأجمة، وشجرة الصنوبر هي التي تجمِّل الحديقة، وشجرة الحور هي التي تجمّل الطريق الوعر المحاذي للساقية، وشجرة الأرز هي التي تجمّل سفح الجبل. لكل مكان إسناده، ومجردُ حضوره فيه يدلّ عليه.

كان فن الرسم مثقَّفاً. كان أكثر التصاقاً بالكُتُب من فن عصر النهضة نفسه الذي زعم بأنه يتحدّاه. في الزمن القديم كان لمقولة هوراس Ut pictura poesis(*) معنى حقيقي، وفي عصر النهضة اعتُبرت مقولة حمقاء. الرسام ليس شاعراً صامتاً، مثلما أن الشاعر ليس رساماً بالكلمات. الرسم القديم حكاية من تأليف شاعر، كُثِّفت في صورة. قال سيمونيد(**): «الكلمة هي صورةُ الأفعال.» واللحظة الأخلاقية هي «الكلمة الصامتة» للصورة. والرسم باليونانية (كتابةُ الشيء الحيّ) هو حبكةٌ صَمَتتْ حين تكثَّفت في الصورة التي، يضيف سيمونيد، تتكلم حين «تصمُت». فالصورُ ـ الأفعالُ عندما تكثِّف البَشرَ في لحظة أخلاقية (جاعلة منهم آلهة)، تُدخِلهم في ذاكرة البَشر.

في صنع التماثيل كان المثل الأعلى للجمال، أخلاقياً. يصعب التفريق بين سكون الطمأنينة وبين جُمود التحجُّر: إنه سلامُ الآلهةِ المطمئنّ، سكينتهم الهادئة، سلامهم الأقصى. وهذا ما يفسر الهدف الذي نسبه لوكريسوس إلى الفن: «مَنْحُ سكينةِ الحكمة، مدةَ لحظةٍ لشيء بلا حكمة». إنه تأليهُ الأبطال: إلباسهم جسد آلهة، إلحاقهم بمن يتصفون بالسكينة المطمئنّة. إن أولئك السعداء الذين لا سبيل

(*) عبارة تعني (القصيدة مثل اللوحة) يبدأ بها هوراس بيتاً من قصيدة له في كتاب (الفن الشعري، المجلد الخامس، 361) ويقصد بها أنه يجب الحكم على القصيدة من خلال القواعد نفسها التي يحكم بها على اللوحة.

(**) باللغة الإغريقية سيمونيدِس. شاعر غنائي إغريقي أبدع بصورة خاصة في قصائد النصر.

إلى زعزعة سعادتهم، أولئك العصيّين على الألم، العصيّين على الشفقة، العصيّين على الغضب، على الرفق، على الجشع، على الحسد، على الخوف من الموت، على عاطفة الحب، العصيّين على التعب المرتبط بالعمل. لا يحكمون العالم، بل ينظرون. إنهم أقنعةُ مسرحٍ إلهيةٌ تمنحها المدينةُ لبعضِ بني البشر وفق أخلاقهم الخاصة.

في ملحمة فرجيل، تُصرِّح ديدون(*) لحظةَ انتحارها وهي شاحبة بسبب موتها القريب، مرتجفة الوجنتين وفي عينيها وميض دامٍ: «لقد عشتُ الحياة، وسأنزل الآن إلى العالم السفلي مثل صورةٍ كبيرة».

الجمال يقرره الإله. إنه استضافة الكائنات في العطالةِ والصمتِ المتربّصَيْنِ في الموت القريب. «الصورة الكبيرة» هي التمثال في القبر. وسؤالُ فنِّ الرسم هو: كيف يمكن أن تبدو مثل إلهٍ في لحظتهِ الأبدية؟

* * *

كان خزّافو اليونان يستعملون «كرتونات» يقصُونها اعتماداً على رسوم ظلِّيّة تُحَدَّد بالحُوّار أو فحم الخشب وتُستنسخ بالظل المُسقَط على الجدران. هذا ما يدعى بنماذج النَّسخ. عرَّف أرسطو التلوين بأنه بقع متجاورة تُرى غير ممتزجة إذا نُظر إليها عن كثب. ومشكلة امتزاج الألوان عن بعد، هي مشكلة صانعِ طُنُفٍ تزيينية، أو بُسُط مخصصة لمعبدٍ، قبل أن تكون مشكلةَ صانعِ لوحات فسيفساء. إنها تقنية خداع البصر التي لا تمتزج فيها الألوان إلاّ عن بعد. لكي

(*) ديدون، وتدعى أيضاً إليسا، هي ابنة ميتو ملك صور. بعد موت أبيها اعتلى أخوها بيجماليون العرش، وقتل زوج أخته طمعاً في ثروته. هربت ديدون إلى أفريقيا حيث أسست مدينة قرطاجة. ثم التقت هناك بالبطل الطروادي إينياس الهارب من مدينته المحترقة. وبعد أن نشأت بينهما علاقة حب رحل إينياس فجأةً. انتحرت ديدون بطعن نفسها بخنجر وهي واقفة على حافة محرقة.

يرسم الرومان اللوحات الجدارية في عِزَبهم الريفية اختاروا الطريقة الإغريقية التي تسمى «تلوين ديكورات المسرح».

ينقسم فن الرسم عند الإغريق إلى فن اللوحات المحمولة على مسند وفن الديكورات (حيث تكون الألوان إذن غير مختلطة، بل عبارة عن بقع متجاورة). وعلى نقيض البطءِ الأسطوري الذي عُرف به زوكسيز، تقف كلمةُ أنتيباتروس القائلة: «احتجتُ إلى أربعين عاماً لكي أستطيع الرسم في أربعين يوماً.» أطلق الرومان على هذه التقنية السريعة التي برع فيها الرسامون الاسكندريُّون تسمية compendiaria via. كانت هذه التقنية نهاية ذلك الفن الذي لم يُستَكمل والذي قام على خداع البصر والألوان غير الممتزجة والذي نُفّذ انطلاقاً من نماذج كرتونية، التقنية المناقِضة لتقنية الرسم بالظلال والألوان. بيّنتْ آنييس روفريه أن فن رسم الديكورات المسرحية يتكون من عمليتين مميزتين: تظليل الجدران والزوايا الجانبية بطريقة خداع البصر المعمارية، من جهة، ومن جهة أخرى تلوين البروز الأمامي وجعل جميع الخطوط الأفقية والعمودية متوافقةً بحيث تلتقي في مركز الدائرة. وصف لوكريسوس في إحدى صفحات كتبه رواقاً، معبِّراً عن منظوره الصعب والغريب، والذي ليس بمنظورٍ حقيقي، والذي كان الرومان يعرّفونه بأنه الانطباع الذي يتركه «مخروطٌ مبهم يَشْفطُ الرؤيةَ البعيدة». يوضح لوكريسوس: «عبثاً نوجِد للرواق مرتَسَماً ثابتاً ونُقيمه فوق أعمدة متساوية بلا انقطاع، فالحال انه إذا كان طويلاً ومرئياً بشكل كامل من طرفه العلوي، فإنه يَسحب، رويداً رويداً، القمةَ الدقيقةَ لمخروط ضامّاً السطح إلى الأرضية، وكل الأجزاء اليمنى إلى كل الأجزاء اليسرى، سائراً بها إلى نهاية مخروطٍ غير مرئي».

يكثر لوكريسوس من اللوحاتِ في قصيدته «عن طبيعة الأشياء». يشير لوكريسوس إلى البرج المربّع الذي يصبح من بعيد دائرياً. يقول بأنّ الثّبات ليس سوى بطءٍ لا يمكن إدراكه بالعين

المجردة، مثل القطيع الذي يرعى في البعيد، أو مثل السفينة التي تغرق في البحر. مرة أخرى يعرِّف الشاعر الأبيقوري(*) اللحظةَ التراجيدية في فن الرسم. تعدُّ قصيدة لوكريسوس عن طبيعة الأشياء (إضافةً إلى تراجيديات سينيكا الابن) أكبرَ صالة عرضٍ متبقِّية للجدرايات الرومانية.

بل وأكثر من ذلك فإن «عن طبيعة الأشياء» تشي بسرٍّ فن الرسم الروماني: تنتظم لوحات الأسلوب الثاني لمدينةِ بومبيي وفق منظور الرواق الذي وصَفَه لوكريسوس: نصفها العلوي وحده زُيِّن على نحوٍ يوهِم بوجود فسحةٍ في العمق. ويشكل نصفها السفلي المستوى الأول النافر. هنا تبرز واجهة رواق لوكريسوس، حيث تتلاقى خطوطُ الجدران الجانبية وتتلاشى المتوازيات المخادِعةُ في نقطةٍ تقع في منتصف المسافة من خطوط المسطّحات المؤطرة، كونُ نقطة «نهاية المخروط المعتم» لا تخصّ سوى النصف العلوي (الفسحة الملوّنة حقاً من الجدار).

بالنسبة إلى لوكريسوس، كما بالنسبة للمدرسة الأبيقورية بكاملها، ثمة جسم غير حقيقي يسكن في قلب المكان الحقيقيّ. إنه الـ Adelos(**) (مثلَ قضيبِ عزبةِ الأسرار غيرِ المنظور تحت الوشاح). كلمة incertus اللاتينية ترجمةٌ لكلمة Adelos الإغريقية. الشيء الحقيقيّ لا يمكن الكشف عنه، إنه غير مرئي. النسيج الذري للعالم غير مرئي. قال أناكزاغوراس: (الظواهر هي الجانب المرئيُّ من الأشياء المجهولة). يتقلّص الرواق في البعيد مثل مخروط ويذوب في نقطة غير مرئية incertus (adelos، obscurum coni). في تلك النقطة

(*) المذهب الأبيقوري، نسبة إلى أبيقور، هو مذهب الاعتقاد بالخير الكامن في المتعة وغياب الألم. والمتعة المقصودة ليست متع الحواس السوقية، بل «المتعة في راحة النفس». يؤمن الأبيقوري بأن الروح مادية وتتلاشى عند الموت كما يتلاشى الجسد. وهكذا فالفيلسوف الأبيقوري حر متحرر من الخوف من الجحيم. كان الشاعر لوكريسوس من أتباع المذهب الأبيقوري.

(**) كلمة إغريقية تعني مظلم، معتم، خفي، غير مرئي، لا يمكن إظهاره.

المتخيَّلة التي هي نقطة محرقية ومعتمة بالقدر نفسه، يسكن شيءٌ غير مرئي. تلك النقطة غير المرئية التي يتضاءلُ فيها المنظور، تتناقض مع المنظور البانورامي العريض الذي تنشره خشبة المسرح التي أسماها المعماريُون الرومان على العكس «المكان المرئي». وبالجمع بين مفهوم المسافة الصحيحة والمنظور غير المرئي، أطلقوا على خشبة المسرح اسم المكان المرئي locus certus. سُمي ذلك المكان بالمرئي لأن المهندس المعماري، وهو يخطط لبناء المسرح، كان يتوقع التشويه البصري الناجم عن البعد تبعاً لترتيب صفوف المدرَّج.

الجديد الذي أتى به الرومان هو الرسوم المنفَّذة بطريقة خداع البصر فوق جدران البيوت الخاصة بالأفراد، التي تُعيد إنتاجَ ديكورات المسرح الهلنستيَّة. كان البيت الروماني الخاص أولَ مسرحٍ سياسي يمارس فيه السيد سلطته على أفراد عائلته وعلى زبائنهً. لكن سيد العائلة كان يجتنب منافسةَ رأس السلطة. لا يجب أن تكون عِزَبُ الأهالي قصور أباطرة: إنها عزبٌ يوجَد القصرُ فيها بالإيهام (وتكون منافسةُ الإمبراطور فيها على الجدار فقط لا في القصر؛ ثمة علاقة بنَوية من العزبة إزاء القصر، تشبه علاقة إينياس بأنشيز).

مثلما كانت الألعاب التي تقام على الحلَبة مكاناً لاستمتاعِ المواطنين بما يشبه الصيد الملكي، أصبحت جدرانُ عِزَبِهم مكاناً للوحاتٍ منفذة بطريقة البقع اللونية المتجاورة تمثل قصوراً، أو مشاهد صيدٍ تخيُّلية، أو مشاهد مسرحية.

مَن لا يفهم المسرحَ والحلَبةَ والانتصاراتِ والألعابَ، لا يفهم روما. كل سلطةٍ هي مسرحٌ، وكل بيتٍ هو محاكاةٌ لسيطرةِ السيد المهيمن على السلطة، يمارسها رب العائلة على أفراد عائلته وعلى عبيده المعتَقين والمملوكين. هكذا تكون كل لوحةٍ بالنسبة لمموِّلها قناعَ مسرحٍ (phersu، persona، prospon)، يجعله جديراً برتبة إمبراطورٍ أهلي، ويرفعه إلى مستوى أرباب العائلة. لم يكن الفنانون

القدماء عاجزين عن إعطاء الوجوه ملامح فردية. كان اللاتينيُّون يُجِلُّون الأقنعةَ التي تمثِّل آباءهم، والتي يسمونها «imagines» ويخبئونها داخل خزانة صغيرة في الرواق الرئيسي لبيوتهم. لكن الشَّبه كان أقل الأشياء التي يشترطها من يطلبون رسم لوحةٍ لهم من أفراد المجتمع الإغريقي أو الأرستقراطية الرومانية: كان هؤلاء يطلبون من الفنان تحويل صورهم إلى تماثيل ضخمة أو أيقونات، أي آلهة أو أشخاص مثاليين بأخلاق بطولية. تلك القابلية غير الواقعية على نزع القناع الخاص والشخصي عن الوجه وتحويله إلى صورة أكثر مثالية وأقرب إلى الآلهة، هي التي تقف وراء الثروةِ التي جمعها الرسام بوليغنوت.

هكذا حدث تحوُّلٌ غريب: بعد ثلاثة قرون انتشرت واجهة المسرح التراجيدي البارزة، التي ابتُدعت في أثينا في منتصف القرن الخامس والتي تعود فكرتها إلى أسخيلوس، انتشرت في البيوت الإيطالية، وكانت وراء نشوء النظرية البصرية، وفَرضَت فنَّ العمارة التراجيدية الإيهاميّة، وأخضعت فنَّ الرسم الجداري للإيهام الأخلاقي. فالكوثرن أو الخفّ المسرحي الذي يرفع الممثل على خشبة المسرح التراجيدي المرفوعة ذاتها على شكل منصة فوق مقدمة المسرحِ، يفسِّر ارتفاعَ القسم العلوي للجداريات، المُقام فوق خطٍ يشكِّل دِكّةً. هذا الخط الذي تم تصوره ليكون منصَّةً فوق الجدار هو المعنى الأول لكلمة orthographia.

* * *

كتب شيشرون إلى أتيكوس: «عندما انتقدتُ أمام المعماري فيتيوس سيروس، ضِيقَ نوافذ البيت، ردّ بأنّ النظر إلى الحدائق لا يمدّ الناظرَ بالكثير من البهجة إذا انطلق من فتحات واسعة.» وأضاف بأن هذا يجعل دفق الضوء المنطلق من العين، يتم بيسرٍ أكبر؛ فيقومِ مخروط الضوء الصادر عن الحديقة، بتكثيف تَصادُم الذرات مشكِّلاً الأخيِلةَ على حافة النافذة؛ ينجم عن ذلك مزيد من

الألق، مزيد من التضاد، مزيد من التأثير ومزيد من العذوبة. كان الرومان يُجلُّون الجنةَ على شكل حديقة. paradeisos كلمةٌ إغريقية تعني «حديقة». كانت هناك مدرسة فلسفية تدعى الأكاديمية، ومدرسة أخرى تدعى الليسيه، ومدرسة أخرى أيضاً تدعى الرواق؛ أما أكثر هذه المدارس تقشفاً وأكثرها عمقاً بالتأكيد، وتلك التي كان لها منذ عام 230 التأثير الطاغي على روما، فقد دعيت بالحديقة. سعت كبرى العائلات الرومانية في ظل أغسطس، حين انتُزعت منها امتيازاتُها السياسية، إلى التميز عن الطبقات الأخرى، بجمال العِزب والحدائق، بعدد العبيد ونفقات الموائد وفرادة الأدوات وقِدَم المنحوتات واللوحات، ومجموعات المقتنيات البهية المنتزعة من الشعوب المهزومة، والتي كانت تشكل «الغنيمة الكبرى» التي يتقاسمها وجهاءُ الإمبراطورية المنتصرة. عدمُ القيام بالواجب كان تَشَبُّهاً بِـ تبطُّل الأباطرة، وتبطُّلُ الأباطرة كان تشَبُّهاً بطمأنينةِ الآلهة التي لا يمكن أن تشوبها شائبة في أعالي السماوات.

ما الحديقةُ في روما؟ إنها عودة العصر الذهبي لزيارة الحاضر. استعادة شيء من تبطُّل الآلهة التام، البقاء بلا حراك محاطاً بهالةٍ مثل النجوم في السماوات. البقاء بلا حراكٍ مثلما يجمد الوحش المفترس في مكانه قبل الانقضاض على الفريسة، بلا حراكٍ مثل لحظةِ الموت التي تؤلِّه الميتَ، مثل أوراق شجرةٍ قبل العاصفة، مثل تماثيل تلك الآلهة المقامة بين شجر الأيكات، مثلما يجب أن تكون عليه الحياةُ أمام الموت، مثل رؤية الحديقة وقد كثَّفتْها حافةُ النافذة، واعترَضها الشعاعان المرسَلان من العينين المفتونتين.

حظَّر أفلاطون من إعطاء المناظر الطبيعية مظهراً مصطنعاً. الطبيعة غير قابلة للتصوير لأنها إلهية. كتب أفلاطون بأنه يجب إطلاق تسمية «مدنِّس مقدَّسات» على الفنان أو على من يظن نفسه الخالق، الذي يجرؤ على منافسة الخلق المتدفق من عمق الطبيعة على شكل عالَم. ظهرت لوحات المناظر الطبيعية والضفاف في عصر أغسطس. صوَّر فرجيلُ، في عشر سنين، السواقيَ والظلَّ الناعم الذي

يجتازها، صوَّرَ الحنَشَ وأشجار الزان العتيقة، صوَّرَ حافةَ الدرب والمروجَ التي يجمع النحل فيها مؤونته من الرحيق، صوَّر غناءَ اليمامات الأجش، والكستناءات المغلية، والترغلّة في أعلى شجرة الدردار وظلال الغيوم وهي تتقدم فوق الحقول.

فرجيل شخصية عبقرية. أمضى خمسة عشرة عاماً يصوّر الطبيعة. وحده من فعل ذلك. توفي يوم 21 سبتمبر (أيلول)، عام 19 في ميناء برندس حيث كان قد نزل قبل يومين قادماً من اليونان، وحيث جلس يتعرق أمام موقدٍ أُشعلت فيه النار لأنه يرتعش من الحمى مشيراً بيده إلى ألواح مخطوطه طالباً إلقاءها في النار التي تطقطق. كان هذا المخطوط هو الإنياذة.

الرسام لوديوس هو مخترع الرسوم الجانبية الظلِّية. وكان الرسامون قبل لوديوس يسمون المناظرَ الطبيعية النموذجية باسمِ topia. لم يكن مطلوباً من الـ topia تصوير مناظر واقعية، بل تجميع السمات النموذجية المعبرة عن عذوبةِ suavitas المشهدِ الذي تستدعيه: شاطئ البحر، الريف ورُعيانه، المرفأ وسفنه، الضفاف والحوريات، مناظر المقدَّسات. يروي بلينيوس الأكبر بأن لوديوس هو الذي بدأ يضفي الحياة على هذه المناظر بإدخال رسوم ظلّية جانبية لأشخاص صغار سائرين على الدروب، أو ممتطين ظهور حمير صغيرة أو راكبين عربات صغيرة، وهم يعبرون الجسور المقنطرة، أو يصطادون بالخيط والصنارة، أو يقطفون العنب في البعيد، أو يتصيدون طيوراً بالشبكة على سفح التل (بلينيوس الأكبر، التاريخ الطبيعي 35، 116).

ماذا تعني كلمة suavis (عَذْب) بالرومانية؟ عندما افتتح لوكريسوس كتابه الثاني «عن طبيعة الأشياء»، بمحاولةِ تعريف حكمة أبيقور اليونانية (السعادة التي في متناول الإنسان)(*)، وصفَ

(*) فلسفة المتعة، السعادة التي دعا إليها أبيقور، هي التي أوحت لِـ لوكريسوس بموضوع قصيدته المطولة الشهيرة عن طبيعة الأشياء.

العذوبةَ بادئاً وصفه على النحو التالي: عذبٌ أن نراقب، من الشاطئ، غرقَ شخصٍ آخر. عذبٌ أن نراقب، من أعلى أيكةٍ، محاربين يتقاتلون في السهل. عذبٌ أن نُغرق العالمَ في الموت ونتأمل الحياةَ، نائين بأنفسنا عن كل العلاقات وكل المخاوف. يضيف لوكريسوس بأن العذوبة ليست قسوة crudelitas بأي حال: لأن القسوة هي التلذُّذ أمام معاناة البشر.

العذوبة هي لحظةُ موتٍ، لكنها لحظة موتٍ نشارك فيها وإن وفَّرَتْنا. تأمُّلُ الموتِ يُعالِجُ البشَرَ، كما قال الأبيقوريون والرواقيُّون(*)، انطلاقاً من حجج متناقضة تماماً. كان سينيكا الابن (الرواقي) أيضاً يقول بأنّ «تأمُّل الموت باحتقار» دواءٌ للحياة.

يجب أن تكون النافذة المطلة على الحديقة ضيقةً angusta، والـ angoisse (الغمّ) هو ما يشدُّ على الحلْق فيضيِّقه. الجمال يَجذب نحو المركز. كل جمالٍ يُجمِّع في جزيرة صغيرة، في كيانٍ جزيري، ذرِّي، منفصل عن النظرة التي تتأمله. صُنَّاع الأطُرِ هم صُنَّاعُ حدود، صنَّاع مكانٍ مقدّس. النافذة مثل الإطار، تَصنع من قطعةٍ من العالم معبداً. النافذة تَصنع الحديقةَ مثلما يكثِّف الإطارُ المشهدَ الذي يعزله. الأشكال التي نسعى لعزلها داخل إطار، تحض على تراجُعٍ لا ينتهي للشخص الذي، مع ذلك، يسير نحوها ببطءٍ خطوةً خطوة.

إنّ رسم الشيء الحي في اللوحة التي هي شيء غير حي ولا يستطيع التدخل في الحياة، يعني إعدام هذا الشيء الحي.

هذه العملية ذاتُها انسحابٌ من العالم (تنَسُّك)، فنُّ الرسم يُخرج موضوعَه من العالم.

(*) فلسفة زينون، وتدعى الرواقية نسبة إلى الرواق الذي كان يجتمع فيه أتباع هذه المدرسة. الفكرة الأم لهذه الفلسفة هي فكرة التوتر، الجهد، القوة. لا ينفصل هذا المبدأ الفاعل، وهذه القوة، عن المادة، فلا مادة بلا قوة ولا قوة بلا مادة. وأعظم خيرٍ هو في الجهد المبذول للوصول إلى الفضيلة لتحقيق سعادة بلا حدود.

الاحتشام تنسُكٌ آخر. فالتنسك الجنسي الذي ينسحب المرء بموجبه إلى غرفة مظلمة لكي يمارس الحب، يُلبِس الجسدَ هالةً رقيقة. هذا التنسك يحيط الجسدَ البشري بحصانةٍ تخيُّلية وحاجزٍ لايمكن لمْسه: إنه معْبدٌ خفي. ذلك هو موضوع «اللباس» الذي لا يُرى، «بزة» آدم، النسيج الشهواني السحري، الهالة. إنه منعٌ للنفور بقدر ما هو مَنجاةٌ من اقترابٍ عنيف للآخرين.

إنها هالة الاحترام التي تحيط بالنجوم (التي هي أجساد الآلهة). كان بوزيدونيوس(*) يقول بأن عناصرَ جَمالِ لوحة فنية هي عناصرُ الكون. كان يميز شكل النجوم ولونها وجلالها وألقها على شكل هالة.

(*) بوزيدونيوس: مؤرخ وفيلسوف رواقي، ولد في أفاميا في سوريا (135 - 50 ق. م). كان شيشرون تلميذه. تُنسب إليه الكلمات التالية: «عبثاً جعلتَني أعاني أيها الألم! لن أقر أبداً بأنك شرّ».

الفصل الثالث

القضيب fascinus

الرغبة شيءٌ فاتن، والفاتن باللغة الرومانية هو القضيب fascinus. ثمة حجر نُحت فيه قضيب على نحوٍ غير متقن، أحاطه صانعُه بالكلمات التالية: Hic habitat felicitas (هنا تقيم السعادةُ). كل أولئك الأشخاص المفزوعين في عِزْبة الأسرار ـ ونكون أكثر إلهاماً إذا أسميناها عزبة الفاتِن، أو غرفة الافتتان ـ تتجه أنظارُهم نحو القضيب المحجوب عن النظر تحت غطاءٍ في عَرَبته.

بما أن العضو الذكري ليس خصوصية تقتصر على البشر، تتجنب المجتمعاتُ البشرية عرضَ عضوٍ منتصبٍ يذكِّر بأصلها الحيواني تذكيراً فاقعاً.

لماذا قَسمت الطبيعةُ، منذ ملياري عام، الأنواعَ إلى اثنين، وأخضعتْها لذلك الإرث المغرق في القدم ذي الوظيفة الاحتمالية وغير المتوقعة بالقدر نفسه والتي تجعل أصلَ كلٍّ منا عرضةً للشك دوماً، الوظيفةِ التي تشكل هاجساً للأجساد والأرواح؟

لا تَخضع النباتاتُ أو الحرادينُ أو النجوم في تكاثرها إلى علاقةٍ شهوانية تستنفر الكثيرَ من الوقت وتَجمع بين السعي إلى

الشريك والاختيار البصري والمغازلة والتزاوج والموت (أو الاقتراب من الموت) والحمْل والمخاض.

تَسلَّطَ على الرومان هاجسُ الافتتان والحسد والعين الشريرة والمصير المحتوم والـ jettatura(*). كانوا يقْترِعون على كل شيء: على كؤوس الولائم والمُجامَعات والأيام السعيدة والحروب، لذلك عاشوا محاطين بالممنوعات والطقوس والنبوءات والأحلام والعلامات. كان الآلهة والموتى والأقارب والزبائن والعبيد المُعْتَقون والعبيد المملوكون والغرباء والأعداء، جميعاً، ينظرون بحسدٍ إلى الأشياء التي يشتهونها، إلى الأشياء التي يأكلونها، وإلى تلك التي يَشرَعون بعملها. كانت النظراتُ تتسكَّع مُعايِنةً كلَّ شيء وكل كائن، فتترك علامةً وتَحسد وتَنْقل سُمَّها إلى كل شيء، منبئةً بمصير من العقم والعنّة.

كتب مارسياليس(**): «صدِّقْني، لا يسيطر الرجلُ على ذلك العضو، سيطرتَهُ على إصبعه». («هجائيات»، VI، 23). أطلق بلينيوس على القضيب اسم «طبيب الشهوة». إنه لروما التميمةُ التي تجلب الحظ، ولا يكون الإنسان (homo) رجلاً (vir) إلاّ وهو في حالة انتصاب. فالهاجس إذن هو غيابُ القوة الجسدية. استبْقى المعاصرون من المفهوم الروماني للحب، ذلك «التقزُّزَ من الحياة» الذي يلي المتعةَ، ذلك التَقلُّصَ الرمزيَّ للكون المرافق لتقلُّصِ القضيب، تلك المرارةَ التي تولد من العناق والتي لا تُميز قط بين الشهوة وبين الرعب الناجم عن العجز المفاجئ، العجز اللاإرادي، الخاضع للشعوذة وفِعل إبليس.

الفحشُ الطقسيّ سمةٌ مميزة لروما: إنه ما يسمى

(*) كلمة إيطالية وتدل على العين الشريرة التي تصيب بأذىً.

(**) ماركوس فاليريوس مارسياليس (40 م. - 104 م.) شاعر لاتيني. لم يُعرف عن حياته غير القليل الذي ورد في أشعاره. أقام في روما من عام 64 حتى عام 98. كان صديقاً لسيليوس إيتاليكوس وبلينيوس. أهم أعماله «الهجائيات» التي كتبها بين عامي 80 و101، وجاءت على شكل مقطوعات قصيرة لاذعة تقارب الصور الكاريكاتورية.

بالـ ludibrium. يعود تلذُّذ الرومان بالكلام الفاحش إلى الأغاني الفاسينية التي كانوا ينشدونها في عيد البريّابه(*) (موكب الإله ليبر باتر Liber Pater). وفي الاحتفال بعيد البريّابه يُنصَب قضيبٌ عملاق في مواجهة الشهوة الكونية.

في عام 271 احتفل بطليموس فيلادلفيا الثاني بنهاية حرب سورية(**)، فسار على رأس موكبٍ ضخم من عرباتٍ تَعرض أمام الجميع ثرواتِ الهند وجزيرة العرب. وفي إحدى تلك العربات حُمل قضيبٌ ذهبي هائل بطولِ مئة وثمانين قدماً كان الإغريق يسمونه بريّابوس. وشيئاً فشيئاً حلَّ اسمُ بريّابوس في روما محل اسم ليبر باتر.

سميت هذه الطقوس الفاحشة في روما ludibrium سواءٌ كان الاحتفال مبارياتٍ للكلام الفاحش أو رواياتٍ فاحشة (saturae)، أو فنون إنشاد أو طقوس تقديم قرابين بشرية في الحلَبة أو حفلات صيد كاذبة على أرض منتزهاتٍ كاذبة. كان طقسُ الألعاب التهكُمية البريّابيّة يمتد ليشمل أرجاء الإمبراطورية كافة. تلك اللعبة التهكمية هي ما قدمتْه روما للعالم القديم. وفيما وراء العقاب، فيما وراء مشهدِ مواجَهةِ الموت أو طقسِ القربان البشري الذي يُقام على شكل صراعٍ حتى الموت فوق أرض الحلبة، فإن المجتمع الروماني يَنتقم ويتَّحِدُ عن طريق عملية الإعدام المضحكة هذه. إنَّ اللعبة الهزلية نفسها كانت تُقدَّم إيمائيّاً في الرقص وفي القصائد الفاسينية الماجنة قبل تقديمها على المسرح: فخفخة تهكُمية موضوعُها القضيب تُقام فوق كلِّ قطعةِ أرضٍ تابعة لكلِّ جماعة من الناس. ينطوي كلُّ نصرٍ على مَشاهد إذلالٍ ساديّة تُطلق الضحكاتِ وتوحِّد

(*) عيد يحتفل فيه بالإله برياب، ابن أفروديت وباخوس، إله الخصب النباتي والحيواني والقوة التناسلية عند الذكور. يسير موكب في عيد البريابه وتقدم القرابين للإله على سبيل البركة. والإله برياب شوهته هيرا الغيور منذ ولادته فنبذته أمه في العراء حتى لا تعيَّر به، ما جعل الرومان ينصبون له تماثيل مشوَّهة بين الحقول.

(**) حارب بطليموس فيلادلفيا الثاني، السلوقيين في سورية وانتصر عليهم.

الضاحكين في إجماعٍ انتقاميّ. يُضاف إلى العقاب المنصوص عليه في القانون، إخراج تهكمي يحتشد فيه المجتمعُ، حشداً مُجْمِعاً، ـ مثل مطر من ذرّاتٍ اندمجتْ فجأةً لتكوِّن الشعب الروماني ـ للمؤازرةِ في عرضٍ أقرَّه القانون، عن طريق المشاركة الجماعية في الانتقام على مخالفة القانون.

في سبتمبر (أيلول) عام 52 ق.م، افتُتِح تاريخ أوروبا الوطني بطقسٍ تهكميٍّ ludibrium. فبعد احتلال أليزيا، أمر قيصر بإحضار فرسنجيتريكس(*) بالعربة إلى روما، وسجنه ستَّ سنين في زنزانة. وفي سبتمبر (أيلول) عام 46 ق.م، جمع قيصر، في حزمةٍ، انتصاراتِه الأربعة (على بلاد الغال ومصر والبون(**) وأفريقيا) التي أُقِرَّ له بها. انطلق موكب النصر من حقول مارس، مرّ بسيرك فلامينيوس، وعبَر الدربَ المقدس والفوروم، منتهياً في معبد جوبيتر أوبتيموس ماكسيموس. وُضع تمثال قيصر المصنوع من البرونز في عربة تجرها أحصنةٌ بيضاء. تَقدمَ التمثالَ اثنان وسبعون ضابطاً في صفوف طويلة من حَمَلةِ الحِزَم ومن ورائهم الغنيمة والكنوز وتذكارات النصر ومن ثم الآلات والخرائط الجغرافية التوضيحية التي تبيِّن الانتصارات، ورسوم ملونة فوق ألواح خشبية كبيرة (ملصقات)، وأحد هذه الرسوم يمثل كاتونيوس(***) لحظة موته. وفي نهاية الموكب سار مئات الأسرى وهم يتعرضون لسخرية الشعب. ظهر بينهم فرسنجيتريكس المغطى بالسلاسل، والملكة

(*) جنرال ورجل دولة غاليّ، ولد في بلاد أرفرن نحو 72 ق.م وبفضل تحدره من أسرة قوية في أرفرنيا وما تمتع به من شباب وفصاحة وإقدام، ترأس في عام 52 تحالف الشعوب الغاليّة ضد قيصر. نجح في الدفاع عن جرغوفيا، وحصل من التحالف على قرار بتخريب البلاد لتجويع الجيش الروماني، لكنه وقع في أسر قيصر في أليزيا، واقتيد إلى روما حيث أُعدم بعد ستة أعوام من الأسر.

(**) مملكة قديمة واقعة شمال شرقي آسيا الصغرى، تأسست في القرن الرابع ق.م، واشتهرت بمحاربتها للرومان.

(***) ولد كاتون عام 95 ق.م، وقف مدافعاً عن الحرية في وجه قيصر. وبعد هزيمة تابسوس طعن نفسه بسيفه. كان في حياته وموته مثالاً للصلابة الجديرة بأحد أتباع الرواقية.

أرسينوي(*) وابن الملك جوبا(**). وحالما انتهى قيصر من الاحتفال بنصره الرباعي أمر بإعدام فرسنجيتريكس في ظلمة سجن مامرتينوم.

تأسَّس التاريخُ المسيحي على طقسٍ تهكُّمي فاحش. فمشهدُ البدء في المسيحية ـ حمْل الصليب عقاباً لمن يدعي الألوهية، والجَلْد وكتابة عبارةِ يسوع الناصري ملك اليهود، والمعطف الأرجواني المصنوعِ من الأشواك، وصولجان القصب والعري الشائن ـ هو طقسٌ تهكُّمي صِيغَ لإثارة الضحك. نظر صينيُّو القرن السابع عشر الذين حاول الآباءُ اليسوعيون تعليمَهم المسيحيةَ، نظروا إلى الأمر كما هو، ولم يفهموا كيف يقوم جزء من عقيدة دينية على مشهد هزلي.

كانت القصائد الفاسينية تمثِّل في الأصل أقذع ما يمكن من ألفاظ سوقية وشتائم جنسية متناوبة يوجهها شبان من الجنسين بعضهم إلى بعض. تُضاف إلى تلك القصائد (تلك المقاطع المتناوبة والتي يترافق إلقاؤها مع الرقص) رواياتٌ تسمى satura وأتيلانيّات(***) هزلية. يتنكر الرجال على شكل تيوس رابطين قضباناً صنعيّة في مقدمة بطونهم. في أعياد لوبركاليس(****) كانوا

(*) أميرة مصرية ابنة بطليموس لاغوس. تزوجت على التوالي كلاً من ليزيماك، وبطليموس سيرونوس وبطليموس فيلادلفيا الثاني أخيها بعد أن ذبح الأبناء الذين أنجبتهم من زواج سابق. سميت باسم أرسينوي عدة أميرات مصريات وعدة مدن قديمة.

(**) جوبا ملك نوميديا الذي هزمه قيصر في تابسوس. ابنه جوبا الثاني ملك موريتانيا، ولد عام 50 ق.م وتوفي نحو عام 23 م. جعل من شمال أفريقيا مركزاً للحضارة. وكتب باليونانية مؤلفات تاريخية.

(***) مسرحيات هزلية رومانية ظهرت لأول مرة في مدينة أتيلا.

(****) أعياد سنوية داعرة سوقية كانت تجري احتفالاتها في 15 شباط في روما القديمة على شرف الإله لوبركوس حامي القطعان والمحاصيل: محتفلون عراة غُسِلوا بدمِ عنزةٍ وكلب ثم بالحليب، يضعون على أكتافهم جلود تيوس، ويجوبون المدينةَ وهمَ يسوطون المارةَ بسيور جلدية. استمرت هذه الاحتفالات حتى نهاية القرن الخامس الميلادي.

يتنكرون في زي ذئاب، ويطهِّرون بالجَلْد كل من يجدونه في طريقهم. وفي أعياد كانكاتريس(*) يتنكرون في زي نساء، وفي الـ ماترونـاليس(**) تتحول السيداتُ إلى عبداتٍ، وفي الـ ساتورناليس(***) يرتدي العبيد لباس الأسياد، ويتنكر الجنود في زي مومسات. أما يسوع فقد جُعل في زي «ملك أعيادِ ساتورناليس الداعرة» الذي يُقاد نحو صليب عبوديته. قبل أن تأخذ كلمةُ satura معنى «رواية»، كان الحوضُ الذي يسمونه lanx satura هو الحوض العفن الذي يضم بواكيرَ نتاج الأرض كافةً. وعندما ألَّف بترونيوس في ظل الإمبراطورية أولَ رواية ضخمة، فقد صنع حوضاً عفناً يضم قصصاً داعرة كان كلُّ همِّها إيقاظُ العضو الخائر لراوي الرواية، لكي يصبح قضيباً.

* * *

Carior est ipsa mentula (عضوي أثمن من حياتي). كان عدد الفيستاليّات(****) ستّة توكَل حراستهن إلى كُبراهن سناً، العذراء القصوى. مهمتهن حراسةُ الشيء الذي لا يمكن الكشف عنه، الشيء التميمة، وتغذيةُ الشعلة المقدسة. وإذا خرقت إحداهن نذْر العفة، دُفنت حيةً في حقل سيليرا قرب باب كولين. في هذا المكان تقوم

(*) أعياد كانت تجري احتفالاتها في روما كل أربع سنين، وتدوم خمسة أيام، على شرف بالاس، وأعياد الكانكاتريس الصغيرة كانت على شرف مينيرفا.

(**) أعياد تجري في الأول من مارس (آذار) وتحييها الأمهات الرومانيات على شرف جونون لوسين، تخليداً لذكرى المعركة بين الرومان والسابينيين، والتي أوقفتها النساءُ اللواتي كن قد اختُطفن حديثاً.

(***) أعياد كانت تجري كل عام في روما القديمة على شرف الإله ساتورن واحتفاءً بالمساواة التي سادت بين البشر في عصره الذهبي. يستسلم المحتفلون أثناءها إلى كافة أشكال المتع والتي تصل إلى حد الفجور التام، وترتدي العبدات التوجةَ ويمثّلن أنهن يأمرن أسيادهن، ويسمح لهن بكل شيء.

(****) كاهنات الربة فيستا في روما القديمة. هن في الأصل أربع ثم أصبحن ستاً. يتم اختيارهن من عذراوات الأسر الأصيلة. مهمتهن تغذية النار المقدسة والدعاء لحفظ الشعب والدولة والإمبراطور، وإذا فقدت إحداهن بكارتها عوقبت بالوأد. كما يُنزل بها عقاب شديد إذا تركت النار تنطفئ.

المومسات «الذئبات»، يوم 23 أبريل نيسان، مرتدياتٍ التوجة(*) البنِّيّة الإلزامية (التي سيلبسها الرهبان التائبون لاحقاً)، بتقديم آيات الشكر لِـ فينوسِ الغابات، فيتعرين تماماً أمام الشعب لإخضاعِ جسدهن لحُكمه. كانت الفيستاليّات يحمين روما (نار وجنس). فَثمة ملاك حارس أو حام genius يحمي العضوَ الجنسي لكل رجل ويقدَّم له قربان أزهار (يمثِّل أعضاء جنسية أنثوية) تحت حماية ليبر باتر: تلك هي أعياد الـ فلوراليس(**). الحامي هو مُسبِّب الإخصاب، وبالتالي فإن ذلك الجينيوس الحامي الذي هو أول ملاك حارس، ملاكٌ جنسي. وعليه فقد دُعي سريرُ الزوجية الذي يتسع لشخصين، سريرَ التوالد lectus genialis. لكل رجلٍ جينيوس يحمي قدرته التناسلية من العجز ويحمي نساء بيته من العقم. كتبَ غالينوس(***) على نحو أشد إثارةً للدهشة بأنّ السائل المنوي للخصية هو بمثابة السمع للأذن والنظر للعين.

الهاجس الروماني هو هاجسُ العجز الجنسي والذي يساهم في تقوية الفزع. يروي أوفيد في الجزء الثالث من كتاب «فن الهوى» قصة عجزٍ جنسي والمخاوف التطيُّريَّة المحيطة به: «حضنتُها بلا جدوى. كنتُ هامداً أرقد مثل حِمْلٍ ثقيل فوق السرير. كانت لديّ رغبة وكانت لديها رغبة، لكني لم أستطع جعْل عضوي ينتصب. ماتت كِلْيتاي. عبثاً طوَّقتْ عنقي بذراعيها الأشد بياضاً من ثلج سيثونيا، عبثاً دسّت لسانها في فمي وحرَّضت لساني. عبثاً مررت فخذها

(*) ثوب روماني فضفاض.

(**) أعياد أقامها الرومان على شرف فلورا ربة الزهر والربيع. تقول الأسطورة بأن فلورا قدمت إلى جونون زوجة جوبيتر زهرةً تجعل المرأة حاملاً إذا لمستها. وبذلك حملت جونون بمارس دون مشاركة جوبيتر. وتخليداً لهذه الذكرى أطلق اليونان اسم مارس على أول شهور الربيع. كانت أعياد الفلوراليس تجري في أول أيار من كل عام وتتميز بمظاهر الإباحية.

(***) كلاوديوس غالينوس طبيب إغريقي تعمَّق في فلسفات عصره ثم درس الطب في عدة مدن وخاصةً في الاسكندرية. كان مع أرسطو سيد الطب حتى منتصف القرن السابع عشر. كانت اكتشافاته التشريحية على جانب كبير من الأهمية لأنها قامت على ملاحظة دقيقة. تُعَدُّ مؤلفاته التي يعتمد معظمها على أبيقراط ذروةَ الطب الإغريقي.

تحت فخذي وأشمَتْني سيّدَها هامسةً بكل الكلمات المثيرة، فإنّ عضوي الخدِر لم يساعدني، لَكأنّه فُرِك بالشوكران(*) البارد. قبعتُ جامداً بلا حياة، مجردَ مَظهَرٍ خارجي، مجرد وزنٍ بلا فائدة، في منتصف الطريق بين جسدِ رجلٍ وطيفٍ من أطياف الجحيم. غادرتْ ذراعيَّ وهي في طهارةِ كاهنةٍ فستيّة تَمضي ورِعةً للسهر على النار الأبدية. هل ما يشلّ قواي هو سُمٌّ من تيساليا ؟ هل هو سحر؟ هل هي أعشاب سببت لي الأذى؟ هل هي ساحرة كتبت اسمي فوق الشمع الأحمر؟ هل غرزتْ إبرةً مشحوذة في منتصف كبدي؟ إذا أُلقي سحرٌ على سيريس(**) تحولتْ إلى عشبةٍ عقيمة. الينابيع أيضاً تنضب إذا أُلقي عليها سحر. الرُّقْية تفصل ثمرة البلوط عن شجرة السنديان، وتُسقِط عنقودَ العنب عن دالية الكرمة. أغاني الشؤم تُسقط الثمارَ عن الشجرة قبل هزِّها. أفلا تستطيع فنونُ السحر تنويمَ هذا العصب (nervos) أيضاً؟ هل هذا هو ما جعلني عاجزاً؟ إلى ذلك كله أُضيفَ الخجل. لقد ضخَّم الخجلُ العجزَ. وأية امرأةٍ مذهلة كانت أمام ناظريّ؟ كنت أقترب منها محتكاً بها احتكاك ردائها بها أثناء النهار. لكنّ تعسةَ الحظ لم تكن تلمس رجلاً (vir). كانت الحياة قد انفصلَت عني مع الفحولة. أية متعة يمكن أن يجلبها غناءُ فيميوس(***) لآذانٍ صماء؟ أية متعة يمكن أن تجلبها لوحةٌ ملونة لعيني تاميراس(****) الميتَتَيْن؟ أي متعٍ ما وعدتُ نفسي بها في السر من تلك الليلة؟ كنت قد حلمتُ بالحركاتِ وتخيلتُ الوضعيات، وكل ذلك من أجل عضوي المثير للشفقة، الذي يبدو كأنه مات مقدَّماً، عضوي الأكثر ذبولاً من وردةٍ قُطفت في العشية. ها هو الآن يقسو، يستعيد قوةً في غير وقتها. ها هو يطالب بخدمةٍ ويريد خوضَ المعركة.

(*) الشوكران عشبة سامة من فصيلة الخيميات، يستخرج منها سم استخدمه الأثينيون لقتل بعض من حكم عليهم بالإعدام. شرب سقراط سم الشوكران بشجاعة.

(**) سيريس هي ربة المحاصيل والزراعة، ابنة ساتورن وريا وأخت جوبيتر.

(***) أحد المغنيين الجوالين لدى الإغريق، وخاصةً في أوديسة هوميروس.

(****) تاميريس أو تاميراس، شاعر وموسيقي أسطوري. تحدى ربات الإلهام وخسر التحدي فأصيب بالعمى.

ذهبَ أسوأُ ما بي. أليس لديكَ حياء إذن! لقد خنتَ سيدك. قرَّبتْ يدها ببطء، أمسكت به وداعبتْهُ. لكن كلَّ فنِّها بقي بلا تأثيرٍ فصرختْ: «أتسخر مني؟ من الذي أجبركَ أيها السخيف على المجيء وفرْشِ أعضائك في سريري إذا لم تكن لديك الرغبة بذلك؟ هل إيا السامّة هي التي ربطت لويحاتِها لتلقي بأذى سحرِها عليك؟ أم أن فتاة أخرى أنهكت قواك قبل أن تأتي إلى هنا؟» وقفزتْ في الحال من السرير، لايغطّيها غيرُ ردائها، دون إضاعة وقتها بربطِ صندلها. ثم تظاهرتْ بغسل فخذيها لكي تُخفي كونَها ما تزال عذراء».

* * *

الجنس مرتبط بالفزع. تتساءل بسيشه(*) في كتاب أبوليوس(**) (تحولات، VI، 5): «في أية ظلماتٍ أستطيع الاختباء هرباً من عيني فينوس العظيمة اللتين لا يمكن تجنُّبُهما؟» وتكلم لوكريسوس عن «شهوة مُقلِقة»، «شهوة مرعبة» وعرَّف رعبَ تلك الشهوة بأنه مثل «جرح خفي» بالنسبة للرجال. وعرّف فرجيل الحبَّ نفسَه بأنه: «جرحٌ قديم وعميق يحترق بنارٍ عمياء أو خفيّة». وجعله كاتول(***) مرضاً حتى الموت: «يا رب، إذا كانت الشفقة قِسمتَك، إذا كنتَ تمنح البشرَ شيئاً آخر غير الرعب ساعةَ الموت، فانظر إليّ وإلى بؤسي. كانت حياتي طاهرةً، ساعِدْني بالمقابل، خلّصْني من هذا الطاعون: الحب. هذا السم المتجلّد في عظامي، الذي يتقطّر في دمي ويطرد الفرح من القلب».

كان الانتعاظ يوصف بأنه ذروة المتعة، التي تكون حارّةً في

(*) بسيشه في الأساطير الإغريقية والرومانية تشخيص للنفس أو الروح التي تنال التطهير عن طريق الحب السامي والألم. أعجب بها الناس حتى قدموا لها شعائر العبادة متناسين واجباتهم نحو فينوس، فحسدتها هذه وأرسلت لها إيروس ليجعلها تقع في حب أقبح الناس، لكنه نفسه هام بجمالها ووقع في حبها.

(**) كاتب لاتيني من القرن الحادي عشر، ولد في نوميديا. مؤلف الرواية العجيبة «التحولات» أو «الحمار الذهبي» التي تحتوي على قصة الفتاة الفاتنة بسيشه.

(***) كايوس فاليريوس كاتولوس، شاعر لاتيني ولد عام 87 ق.م. وتوفي عام 54 م.

البداية ثم احتكاكيّةً ثم عاصفةً وأخيراً انفجاريّة، تتفجر في أعلى الموجةِ (قَبل خروجٍ الزبد المذكّر) التي تعطي الجسد الفاني القدرةَ على التكاثر، وتمكّنه من ضمان استمرارية الجسد الاجتماعي. لم يفصل المجتمع اليوناني والروماني بين البيولوجيا والسياسة. فالجسد والمدينة والبحر والحقل والحرب ونتاج البشر، أشياء تُجابَه بالقدرة الحيوية نفسها، وتُعتَبر عرضة لخطر العقم نفسه، وخاضعة لنداءات الخصب نفسها.

لا يملك الرجل سلطةَ البقاء في حالة انتصاب، وهو منذور لحالةِ تناوبٍ غير مفهومة وغير إرادية من الاستطاعة والعجز. إنه بالتناوب عضوٌ رخو وقضيبٌ (mentula وfascinus). مشكلة الذكَر بامتياز إذن هي السلطة لأنها هشاشته المميِّزة له، والقلقُ الشاغل لكل أوقاته.

القذف فقدانٌ مبهِجٌ، أما فقدانُ الإثارة الناجمُ عنه فمُحزِنٌ لأنه نضوبُ ما كان يتدفق. لا توجد في الواقع حضارةٌ شعرت بذلك الحزن أكثر من الحضارة الرومانية. صحيح أن فقدان المني قد يكون خصباً، لكن هذا الخصب، في تلك اللحظة المذِلَّة ـ لحظة ضمور العضو الذكري وانكماشه خارج الفرج، لا يمكن فهمه على أنه كذلك.

يختفي القضيب داخل الفرج، ويخرج منه عضواً رخواً.

المتعةُ الحيوانية تبتلعُ فحولةَ الرجل مثلما يبتلع الموتُ جسدَ الرجل. لأن الشيء الأكثر حميمية في الرجل، ليس داخل رأسه ولا في ملامح وجهه: بل في المكان الذي تذهب إليه يده عندما يشعر بخطر يحيق بجسده.

الخوف الذي يصبح مؤذياً أكثر فأكثر، هو ما تَناسَبَ مع هذه الديانة المُعْدِية التي راحت تزداد توفيقيةً، كوْنُها ضمَّت دياناتِ الشعوب التي انتصرتْ عليها إلى إنجازها الخاص المتمثّل في تقديس الآباء. فقد ازدحمت حياةُ الرومان الحافلة بأفعال التعزيم بمنحوتات صغيرة قضيبية حِرْزيّة من كل نوع لإبعاد العين الشريرة

أو انتزاع مفعولها بوساطة الطقس التهكُّمي، أو عن طريق إرجاع هذا المفعول إلى مُرسِلِه، مثلما أرجعَ برسيوس بدرعه نظرةَ ميدوزا. كلمة apotropaion اليونانية تعني الصورة التي تبعد الشر والتي يثير طابعُها المخيف الضحكَ والفزع معاً. والـ apotropaion اليونانية تعني باللاتينية fascinum (قضيب صنعيّ)، والقضيب الصنعيّ واقٍ من العين الشريرة. يقول بلوتارك بأن الحرز الذي يمثل قضيباً منتصباً، يشد إليه نظر الشخص الساحر فيمنعه من التحديق بالضحية. هذا مايفسِّر أكبرَ ترسانةٍ عُرضت على الإطلاق في المتاحف، من الحُجُب والتمائم والتعاويذ المتمثلة في ميداليات وأحزمة وأطواق وعفاريت مضحكة، جميعها ذات أشكال بريّابيّة داعرة صنعت من ذهب أو عاج أو حجر أو برونز، وتشكل القسم الأعظم من خلاصة التنقيبات الأثرية. أصابع وسطى ممدودة (قبضة يد تخرج منها الأصبع الوسطى فقط، وتُعتبر الإهانةَ القصوى إذا وُجِّهت نحو الأعلى)، وتمائم تمثل قبضةً أُدخل طرفُ إبهامها بين السبابة والوسطى، وقوائم طاولات وحوامل مصابيح قضيبية، وأخيراً حاملات جلاجل صغيرة من برونز أو معدن (قضبان عُلقت فيها أجراس صغيرة، تُعلَّق في الأحزمة والأصابع والآذان، أو توضع فوق عوارض الجدران أو الشمعدانات أو الأثفيات). ليس في الجسد البشري سوى جزء واحد هزَّاز على نحوٍ فريد، هو عضو الرجل، وبدرجةٍ أقلّ كيس الخصيتين، يليه نهدا المرأة وإليتاها إذا كانت سمينة. إن جنسانيّة البشر هي المستهدفة إذن، متمثلةً بالأجزاء المثيرة للشهوة، أي الأجزاء المعبِّرة بالهزْهَزة عن الشهوة. تلك الأجزاء الموسومةُ بشدةٍ بالتحولات، والمتوضِّعةُ على حدود الجسد، مهدِّدةً بالسقوط، هي التي تَلقى القدر الأكبر من الحماية. عبَّرتْ نساءُ روما القديمة وكذلك نساء روما الإمبراطورية عن ذلك الهاجس باستخدامهن للرباط الذي يعقدنه حول نهودهنّ. الصدّارة التي تسمى باليونانية strophion وباللاتينية fascia، ترتبط إذن بالقضيب الذكري. تخفي النسوةُ تحت ذلك الرباط المأخوذ من قماش غير

مخيط، قضباناً صغيرة من جلد بقري، وهذه القضبان تَضغطُ الحلمتين. نادرةٌ هي اللوحات الإيروسية التي تُري صدرَ المرأة مكشوفاً. أظهر تاسيتوس (حوليات، XV، 57) المرأةَ التي تدعى إبيكاريس(*) المتورطةَ في مؤامرة بيزون، وهي تفك رباط نهديها لتخنق نفسها به.

«يكتظُّ حيُّنا بقدرٍ من الآلهة الحامية اكتظاظاً يجعل مصادفةَ إلهٍ أسهلَ من مصادفةِ رجل»، يصرِّح كارتيلا فجأةً في رواية بترونيوس. (في شوارع روما وبومبيي ونابولي، تُصادف قضباناً حجرية أكثر بكثير مما تصادف أعضاء ذكرية من لحم). في نابولي، يصرخ أغريبا آمراً أنيسيتوس الذي جاء لقتله في سريره: «اضربْ أسفل البطن!»، «اضربْ أسفل البطن!»، تلك هي كلمة روما. في رواية أبوليوس تلتفت فوتيس نحو لوسيوس وتلمح عضوه المنتصب الذي يشْمر رداءه، فتتعرى وتعتليه مخفيةً بيدها الورديةِ فرجَها المنتوفَ، صارخةً به: (اضرب حتى الموت مَن وجَبَ عليها الموت!).

* * *

كان ماريوس(**) سيدَ روما عندما اضطر للهرب مختبئاً في

(*) إبيكاريس هي امرأة رومانية تورطت في مؤامرة بيزون ضد نيرون، وبعد أن تعرضت لأفظع أنواع التعذيب، خنقت نفسها لكي لا تكشف عن أسماء شركائها.

(**) جنرال روماني ولد قرب أربينوم وتوفي في روما (156 - 86 ق.م) كان عماً ليوليوس قيصر بالمصاهرة، ورئيساً لحزب الشعب. حقق لروما انتصارات عدة فاختاره الشعب الروماني لقيادة الحرب ضد ميريدات بدلاً من منافسه سيلاً. لكن سيلا سار إلى روما وطرد غريمه منها، فلجأ إلى منتورنيس. منذ ذلك الوقت بدأت بالنسبة لماريوس سلسلة مصائب اشتهرت في التاريخ. اكتُشف مختبئاً بين مستنقعات منتورنيس، واقتيد إلى المدينة اقتياد المجرمين. حكم عليه بالموت وألقي به في زنزانة مظلمة. جاء إليه عبد يحمل سيفاً لتنفيذ حكم الإعدام، فقال له الأسير الشهير باعتداد: أتجرؤ على قتل كايوس ماريوس؟ ارتاع العبد وألقى بسيفه أرضاً وفر هارباً. ساعد الأهالي ماريوسَ على الخلاص ممن كان يلاحقه بحقده، فأوصلوه إلى أفريقيا.

عربة. وعندما بلغ الشاطئ وقد هدَّه التعب، ألقى بنفسه في قارب. وفيما هو نائم، غادر البحارةُ القاربَ وتركوه وحيداً. لم يجد ذاك الذي أحرز النصرَ على السمبرِس(*)، بعد إخراجه من مستنقعات منتورنيس وإيداعه السجن، مكاناً يلجأ إليه سوى أنقاض قرطاجة. وطرده من هناك شخصٌ روماني كمن يطرد عبداً. استعاد ماريوس السلطةَ، وأسالَ الدماءَ في شوارع لافيل ستةَ أيامٍ بطولها. حتى أوكتافيوس وميرولا لم يُنجِهما مَقامُهما كقنصلين حاكمين. أصيب ماريوس في السبعين من عمره بالرجَفان بسبب النبيذ ومات بعد سبعة أيام من توليه لولايته السابعة. لقد استعمل عضوه في الفجور بعنفٍ حتى لاحظ أحدُ الحراس، إذ رأى رداءه ينشمر في لحظات احتضاره، أن قطعة اللحم التي بقيت له لا تصل إلى حجم ظفر.

في عام 79 ق.م تنازل سيلاّ عن عرش الدكتاتورية، واعتزل في بيته في كومِس. توفي سيلاّ السعيد بعد أن شاهد الديدانَ تهاجم عضوه أولاً وهو حيّ.

نتذكر ما قاله قيصر عن بروتوس: «لا أخشى ممن يحبون الفجور ولا أخاف من الطامعين بحياة الترف: بل أخشى من الناحلين الشاحبين». في يوم بدء أعياد مارس، وبعد أن أمسك متيلُوس ثوبَ قيصر بكلتا يديه كاشفاً عن كتفه، كان أول من ضَرب قيصرَ بسيفه هو كاسكا، ثم قام الجميعُ، كل بدوره أو مجتمعين، بتوجيه ضرباتهم إليه. وقد جَرح بعضُهم الآخرِ في توقِهم إلى الضرب. قال بلوتارك بأن قيصر مات مطعوناً ثلاثاً وعشرين طعنة. وجَّه بروتوس ابنُ أخت قيصر ضرْبتَه فوق الحالب، لأن خالَهُ قيصر أدخل عضوَه في فرج أمه. وعندما شاهد قيصرُ بروتوسَ يوجه سيفه إلى أسفل بطنه، كفَّ عن إظهار أية مقاومة للمهاجِمين، وغطى وجهه بثوبه مستسلماً استسلاماً تاماً للحديد وحتفِه.

* * *

(*) السمبرس شعب من البرابرة. غزوا بلاد الغال في القرن الثاني ق.م. وقاتلوا الرومان ونهبوا إسبانيا. هزمهم ماريوس في موقعتين عامي 102 و101 ق.م.

ولدت أفروديت من زبدِ عضوٍ ذكري مقطوع، أو صوِّرت خارجةً من موجةٍ هي زبد ذلك العضو الذي أُلقي به في البحر، إذ كان قدماء اليونان يقولون بأن ما يُخرجه القضيب يشبه زبد البحر. وفي مؤلَّف غالينوس الذي يحمل عنوان «عن سيمينا» يصف المؤلف المنيَ بأنه سائل أبيض، سميك، مزبِد، حي، رائحته قريبة من رائحة البيلسان.

من أي جِماع ولدت أفروديت؟ عانق أورانوس غايا. تَمَتْرَسَ كرونوس بثدي أمه والمنجل في يده اليمنى، أمسك بأعضاء أورانوس التناسلية ومعها القضيب، وقطعها ثم ألقى بها خلفه حريصاً على ألاّ يلتفت (هزيود، نَسب الآلهة، 187). سقطت نقاط الدم على الأرض: إنها الحروب والنزاعات. أما العضو الذي كان ما يزال منتصباً فقد سقط في البحر، وسرعان ما ظهرت أفروديت من بين الأمواج.

إذا كانت مُفرَزات المرأة أغزر (الدم والحليب)، فقد بدت أقل غموضاً من «المني» الذكري النشيط الذي يخرج من القضيب مثل نبع فجائي صغير. أساس الجنسانية عند الرومان منَويٌّ. لا فرق بين «أحبَّ» و«قذَفَ»، بين Jacere وamorem. إنه أنشيز وفينوس، ثم عدم قدرة أنشيز على الكتمان الذي طلبته منه فينوس. إنه أن تُلقي داخل جسدٍ بالسائل المتدفق من جسدك. إنه إراقة الرجل بذارَه بإخضاعِ صبيانٍ pueri غيرِ مُشعِرين (كانوا يسمُّون «الخدود الطازجة»، أوَ «خدودَ التفاح ـ الدراق») أو نساءٍ، لا فرق. إنه الورَع الاستحواذيّ في إشباع فيضِ الشهوة الديني الذي يُراكمهُ جَمالُ الآخَر في كل الجسد.

طبيعة الأشياء مثل طبيعة الإنسان، هي الفيضُ نفسه. كلمة phisis اليونانية تعني ذلك الدفع، ذلك النمو الذي يحدث لجميع الكائنات الأرضية أو السماوية. في النشيد الرابع من مؤلَّف عن طبيعة الأشياء، يصف لوكريسوس صعودَ المني في جسد الرجل، غزوَه له، فيضَه فيه، يصف المعركةَ الناجمة عن ذلك الفيض، يصف المرضَ (rabies سُعار، كما يقول لوكريسوس؛ وpestis طاعون كما

يقول كاتولُس) الذي يسببه: «منذ أن يقوِّي سنُ الرشد أعضاء الرجل، يختمر المنيُ فيه. ولأجل دفع البذار البشري خارج الجسد البشري يجب أن يحثه جسدٌ بشري آخر. ها هو البذار إذن وقد قُذف (ejectum) خارج مكمنه. ثم يندفع، ينزل على طول أنحاء الجسد كافةً، بأطرافه وشرايينه وأعضائه، ثم يغادرها ويتركَّز في أعضاء الجسد التناسلية، فيحرّض العضو الجنسي ويملأه بالمني حتى الانتفاخ. عندئذٍ تولدُ الرغبةُ بقذفه، بإلقائه باتجاه الجسد الذي تشدُّنا إليه رغبةٌ مخيفة. يسقط الرجال الجرحى دوماً بالقرب من مُسبِّبِ جرحهم، يتدفق دمهم في الجهة التي جاءت منها الضربة، ملطِّخاً العدوَّ بالسائل الأحمر. هكذا ينْشَدُّ الرجلُ إلى مَن هاجَمَه، فيراه بملامح فينوس سواءٌ كان المهاجِمُ فتىً له أطرافُ امرأةٍ أو امرأةً وتَّرَتْها الرغبةُ، ويتحرَّق شوقاً لعناقه، لقذف السائل المتدفق من جسده، في ذلك الجسد ـ شوق أخرس يتوقع المتعةَ. هكذا يعرِّف الأبيقوريون فينوسَ، هذا ما تعنيه لنا كلمة حب، تلك هي العذوبة التي تُقَطِّرها فينوسُ قطرةً قطرة في قلوبنا قبل تجميدِها بالمخاوف. هل مَن نحبه غائب؟ صورته حاضرةٌ أمامنا، وعذوبةُ اسمه ترنُّ بإصرارٍ في باطن الأذن. أطيافٌ يجب الهرب منها دون إبطاء. إنها أغذيةُ الحب التي يجب الامتناع عنها. يجب حمل الروح على الالتفات إلى مكان آخر، وقذْفُ هذا المنيِ المتراكم فيك، داخل أي جسدٍ، بدلاً من حفظِه للحب الوحيد المتسلط عليك، وجعلِ القلق والألم مؤكَّدين. لأن القرحة تتمكّن وتتأصَّل إذا غذَّيتها، فيزداد جنونها يوماً بعد يوم. ويوماً بعد يوم تصبح الوعكةُ أشد وطأةً إذا لم تستطع معالجة الجرح الأصلي بالإكثار من الجراح، إذا لم تُكثر من فينوس الطرُقات المتسكعة، عن طريق تغييرِ موضوع هواك في كل لحظة، إذا لم تقدِّم للدافعِ فينوساتٍ تُلهيه. الهرب من الحب هو عكسُ حرمانِ النفس من الاستمتاع. الهرب من الحب هو الاقتراب من ثمار فينوس دون دفع غرامة. من يفكرون ببرود تكون لذَّتُهم أكبرَ وأنقى مما لدى الأرواح التعسة الذين يترجرج شوقُهم، لحظةَ الامتلاك، بين

أمواج عدم اليقين، فلا تعرف عيونُهم وأيديهم وأجسادُهم بأي شيءٍ تستمتع أوَلاً. يعانقون الجسدَ المشتهى بقوةٍ تحمله على الصراخ، وتترك أسنانُهم أثرها فوق الشفاه التي يحبون. ونظراً لعدم صفاء لذَّتِهم فإنها تكون فظةً تدفعهم لجَرحِ الجسد الذي أيقظ فيهم بذورَ ذلك السعار، أيّاً كان ذلك الجسد. لا أحد يطفئ الشعلةَ بالحريق. الطبيعةُ تعارض ذلك. إنها الحالة الوحيدة التي كلما امتَلَكْنا فيها أكثر ألهَبَ الامتلاكُ القلبَ أكثر برغبةٍ مخيفة. الشراب والطعام رغبتان يمكن إشباعهما، والجسد يمتص فيهما أكثرَ من صورةِ الماء وصورة الخبز. لكن الجسد لا يستطيع امتصاصَ شيء من جمال وجهٍ، أو من ألقِ بشرة، لا شيء: إنه يأكل أطيافاً وآمالاً تبلغ من الخفة حداً يجعل الهواءَ يخطفها. شأن رجلٍ يلتهمه العطشُ في منتصف الحلم، ولا يتمكن من الوصول إلى أيّ ماء في قلبِ سعيرهِ، فيلجأ إلى صورِ سَواقٍ. لكنه عبثاً يستبسل، فهو يموت عطَشاً وسط السيل الذي يشرب منه. هكذا العشاق في الحب، إنهم الألعوبةُ التي تلهو بها أطيافُ فينوس. في النهاية تستحثُّ أجسادُهم لحظةَ وقوعِ الفرح الوشيك. إنها اللحظة التي تَبذر فيها فينوسُ حقلَ المرأةَ. يغرزون أجسادهم بشراهة، ويجمعون لعابهم، وفوق الشفاه التي يهرسون أسنانَهم عليها، لا يمتصُّون بأفواههم شيئاً سوى الهواء. ومهما حاولوا لا يستطيعون انتزاع أية قطعةٍ من ذلك الجسد، لايستطيعون دسَّ جسدهم بكامله داخل جسدٍ. لا يستطيعون الانتقال بأكملهم إلى الجسد الآخر. نَخال أحياناً بأن هذا هو ما يريدونه لشدةِ ما يوثقون بجشعٍ، مِن حولهم، العرَى التي تربطهم إليه. وحين لا تعود الأعصابُ قادرةً على احتواء الرغبة التي تُوتِّرهم، حين تظهر تلك الرغبةُ فجأةً، تحدُثُ استراحةٌ قصيرة، تهدأ الحميَّةُ العنيفة لحظةً قصيرة، ثم يعود السُعار نفسه، الهياج نفسه. ومن جديد يبحثون عما يتوقون إليه. من جديد يتساءلون عما يشتهونه. يُضنون أنفسهم، تائهين، عمياناً، يتأكَّلُهم جرحٌ خفيّ».

* * *

مورفو morpho(*) هو لقب فينوس إسبارطة. وأفروديت بالنسبة للاسيديمونيِّين هي مورفيه morphè (وباللاتينية forma تعني الجمال). يقابلها الإله المذكر، الرب القضيبيّ الفاتِن، الإله آمـورفـوس (amorphos) (أو kakomorphos، أو asèmos، وباللاتينية deformis). في كتاب عن أعضاء الحيوانات (689، آ) يعرِّف أرسطو العضوَ الذكري كما يلي: «هو الشيء الذي يزداد حجمه ويصغر»: ميتامورفوزيس (التحول) هو الرغبة المذكَّرة. وكلمة Physis اليونانية تعني الطبيعة مثلما تعني القضيب.

كلمة augere(**) اشتُقت منها كلمةُ auctor وأيضاً كلمة (Augustus(***)) أغسطس. تزامنت ولادةُ الإمبراطورية مع تلك الصفة (صفة الزيادة والنماء) المعبّرة عن المصير الذي سيُلصَق بالجنسانيّة الإمبراطورية. في 16 كانون الثاني عام 27، أطلق على أوكتافيوس اسم أغسطس Auguste، وسُمي الشهرُ السادس باسم أوت aout (آب، أغسطس). كلمة Augustus تعني مَن يُكثِّر ويُنمّي، وتلكَ هي وظيفةُ الإمبراطور كَرُتبة اجتماعية. نريد أن يعود الربيع وتنمو المواسم وتفرّخ طرائد الصيد بسرعة ويخرج الأطفال من بطون الأمهات وتنهض أعضاء الذكورة مثل قضبان وتدخل إلى المكان الذي خرجت منه لكي يعود إليه الأطفال. كان كيليوس يقول بأن للأمراض أربع مراحل: الهجمة، تفاقم الأعراض (augmentum)، الانحدار، الخمود. أما لحظةُ فن الرسم فإنها دوماً لحظة تَفاقم الأعراض augmentum.

تحولت الكلمةُ الإغريقيةُ eudaimonia إلى augmentatio الرومانية، التي تعني الزيادة أو التضخم inflatio أي السلطة (auctoritas) الرومانية الفخمة. لم يعد لكلمة inflation (تضخُّم) في الفهم المعاصر

(*) صاحبةُ الشكل الجميل، ومنها amorphos أي المشوَّه (deformis). الذي ليس له شكل.

(**) زاد، نما، كبر.

(***) هي اسم الفاعل من الكلمة السابقة augere أي: الذي يُنمي، يزيد، يُكثر.

معنى إعطاء شكل للشيء عن طريق النفخ فيه. وكلماتُ Flare وinflare وphallos وfellare هي تنويعٌ على صيغة واحدة تخص العزفَ على الفلوت الديونيزي، أو نفخ الزجاج. تلك هي استثارةُ الشيء، أو تضخيمه.

في فلسفة أبيقور يلتبس الطب بالفلسفة. وفي الفلسفة الرواقية يتحكم العقل الأول المَنَويّ بالعالم. العالم حيوانٌ كبير، والكوزموس كائن كبير حيّ zoon. يكتبه الرسام zo-grâphos.

يؤكد أفلاطون في كتاب (Menexeme 238 A) «ليست الأرضُ هي مَن قَلَّدَ المرأةَ في الحمل والوضع، بل المرأةُ هي التي قلَّدَت الأرضَ.» وفي مؤلَّف (De Facie، 928) ينقل بلوتارك عن لامبرياس الكلمات التالية: «النجوم عيونٌ حاملةٌ للضوء، رُصِّعت في وجهِ الكون. وبقوةِ قلبٍ تضخُّ الشمسُ الضوءَ بمثابةِ دم إلى كل مكان. البحر هو مثانةُ الطبيعة، والقمر هو الكبد الكئيب للعالم.» وحسب لوكريسوس، فإنّ ابتهالاً عظيماً إلى فينوس، باعتبارها أمَّ روما، يعطي «طبيعةَ الأشياء» وجهَها: «يا أمَّ سلالةِ إينياس، يا نشوة الرجال والآلهة، يافينوس المرضعة، أنتِ التي تُخصبين البحرَ فيحمل بالمراكب تحت الأفلاك المتسكعة في السماء، وتُخصبين الأرضَ فتحمل بالمواسم، لأن كل حملٍ أصلُه منكِ، وبفضلك يخرج كلُّ نوعٍ حي إلى نور الشمس. أيتها الربة، الرياح تهرب لدى اقترابك، وتتبدد الغيوم، تنبت الأزهار وتنتفخ الموجة، تتألق السماء وتطير العصافير وتتقافز القطعان. إنك تحرّكين الرغبةَ في البحار والجبال والأنهار المندفعة والحقول المخضرّة، وتؤمِّنين انتشار الأنواع. بدونك لا يبلغ شيءٌ ضفافَ الضوء الإلهية. أنت وحدك تقودين الطبيعة.» جعل لوكريسوس كاروس كلاً من فينوس إسبارطة Forma، وفينوس الكابيتول Calva، وفينوس وادي السيرك الكبير Obsequens (المطيعة)، وفينوس الأمهات Verticordia (التي تبعد القلوب عن التهتُّك)، وفينوس سوفاج (البرِّية) قرب باب كولّين، جعلها في فينوس واحدة هي فولوبتاس Voluptas. هذه الـ فينوس البرية (أو

الأريسينية، أو الأفريقية أو الصقليّة) هي التي أصبحت ربةَ مدينة سولاً، وأصبحت فينوس المنتصرةُ Victrix ربةَ بومبيي، وأصبحت فينوس والدةُ إينياس ربةَ قيصر أي سيدةَ الإمبراطورية، وحتى أنّ فِسباسيانوس ماثَلَها مع روما. إنها الربة التي اعتُبِرت سيدةَ كلِ ما هو سعيد، كل ما هو خَمْر، سيدةَ 23 أبريل (نيسان) وسيدةَ كل ربيع وكل إزهارٍ وكل وفرة وكل حيوية مفرطة وكل ما يمجّد الحياة. اعتاد لاعبو النرد أن يطلقوا تسمية «ضربة فينوس» على الرَّمْية الأوفر حظاً (التي يأتي النرد فيها بالأرقام 1 ـ 3 ـ 4 ـ 6 من رميةٍ واحدة).

بعد ثلاثة قرون، نحو عام 160، ظهر كتاب أبوليوس «التحولات» الذي ينتهي بنشيدٍ إلى ربة القمر المشرفة على ولادة البشر وأحلام اليقظة والعفاريت والظلال: استيقظ لوسيوس للتو على شاطئ سانكريه إثر خوف فجائي، وفتح عينيه: شاهد قرص البدر يظهر فوق أمواج بحر إيجة. ركض البطل باتجاه البحر وغمس رأسه في الأمواج سبع مرات. عندها جرؤ على استدعاء ملكة السماء بجميع أسمائها: فينوس، سيريس، فوبه، بروزربين (برسفونة)، ديانا، جونون، هيكاتا، رامنوزي... ثم عاد إلى النوم على شاطئ سانكريه.

ظهرت له في أحلامٍ يقظته ملكةُ الليل على شكل إيزيس، مكلَّلةً بالمرآة ومرتديةً معطفاً هائلاً أسود ـ سواداً معتماً إلى درجة السطوع. ردت إيزيسُ على لوسيوسَ قائلةً: «أنا الطبيعةُ، أمُّ الأشياء، سيدة كل العناصر، أصل العصور ومبدؤها، أنا الربة العليا، ملكة المانات(*)، الأولى بين سكان السماء، نموذج الأرباب والربات الموحد. أنا التي تَحكم قِبابَ السماء المضيئة وأنفاسَ البحر

(*) المانات جنيات منزلية تمثل أرواح الموتى الذين كانوا يسكنون البيت سابقاً، وأصبحت المانات عند الرومان تدل على أرواح الموتى الذين أُلِّهوا لذلك اعتُبِرن من الآلهة السفلية. عبدهن الرومان لتخفيف غضبهن وصرف أذاهنّ، وقد أصبحت لهن فيما بعد أمٌّ تسمى مانيا وهي تشخيص للجنون.

المؤاتية، وصمتَ الجحيم الموحشَ.» هكذا وبشكل مفاجئ حلت شيطانةُ القمر، أو بالأحرى ربةُ الشياطين، الربةُ الوحيدة ذات النفوذ في العالم تحت القمريّ، «الكبدُ الكئيب للعالم» لدى لامبرياس، حاميةُ الآلهة والمشرفة على حيض النساء وعلى التكاثرَ، حاميةُ جينيوس الرجال وماناتِ الآباء، حلت فجأةً محلَّ كافة الفينوسات: محلَّ فينوسِ لوكريسوس وفينوسِ قيصرَ وفينوسِ أغسطسَ، الفينوسات اللواتي تأسست عليهن سلالةُ المدينة الرومانية بدءاً من أنشيز الذي نُسبت إليه السلالةُ الإمبراطورية، ما سمح بتأليه الأباطرة الأوائل.

طَردتْ إيزيسُ فينوسَ. ونظراً لالتهامِ الإمبراطوريةِ لكل مساحة العالم المعروف آنذاك، فقد استوعبت الديانةُ الإغريقية المَشاهدَ الأسطوريةَ لأديانِ مختلف البقاع، لتعيد، بلا انقطاع، صياغةَ المشهد نفسه: مشهد إيزيس الباحثة في الأرض عن قضيب أوزيريس الذي قطعتْهُ بنفسها. ومشهد أتيس(*) وهو يخصي نفسَه من أجل سيبيل.

استُخرج في تيفولي نقشٌ أثري فوق مسلّة، يعود لتاريخ لاحق جداً قياساً إلى نص أبوليوس الذي يبتهل فيه الكاتب إلى إيزيس. على الواجهة الأمامية للمسلّة التي نصبها جوليوس آغاثميروس جاء ما يلي: «إلى جنِّيٍّ بريابوس الربّانيّ، القادر، الفعال، الذي لم يُقهَر. أقام جوليوس آغاثميروس، عبدُ الإمبراطور المُعتَق، هذا النصبَ، بمساعدة أصدقائه، إذ نبَّهه حلمُ يقظةٍ إلى الأمر.» وجاء في النقش الخلفي ما يلي: «سلاماً أيها المقدّس بريابوس، والدُ الأشياء كلها، سلاماً. اجعلْني أنال إعجاب الصبيان والبنات بقضيبيَ المثير، واجعلْني أطرد، بألعابٍ كثيرة ودعاباتٍ، الهمومَ التي تكبّل النفس. اجعلني لا أهاب الشيخوخةَ الشاقة كثيراً، ولا أقلق أبداً من خشيةِ موتٍ تعيس، موتٍ يجرُّني إلى منازل آرفِرن المَقيتة حيث يستبْقي

(*) آتيس هو إله الخصب في آسيا الصغرى. عبَدَه الإغريق كما عبده الرومان. أحبته سيبيل حباً عذرياً لكنه خانها فأصابته في عقله، فخصى نفسه. عمد بعض أتباعه إلى ممارسة الخصي كطقس ديني.

الملكُ الماناتِ التي ليست أكثر من حكايات خرافية، المكان الذي تَمنع الأقدارُ العودةَ منه. سلاماً أيها الأقدس بريابوس، سلاماً». وتقول النقوش الجانبية ما يلي: «اجتمعن كلكنّ. أيتها الفتيات اللواتي تُحببن الغابة المقدسة، أيتها الفتيات اللواتي توقِّرن المياه المقدسة. اجتمعن كلكن وقلن لِـ بريابوس الفاتن بصوتٍ مادح: سلاماً يا والد الطبيعة الأقدس بريابوس. عانقْن أعضاءَ بريابوس التناسليةَ، ثم أحِطْن قضيبه بألف تاجٍ عبِقٍ، ومن جديد قلن له مجتمِعات: سلاماً يا بريابوس القادر. سواءٌ أردتَ أن تُذكَر كوالدٍ (Genitor) ومؤلِّفٍ (Auctor) للعالم، أو فضلتَ أن ينادوك بـ الطبيعة نفسها (Physis) وبان، سلاماً لك. وحقيقةً، إن الأشياء التي تملأ الأرض وتغطي السماء ويضمها البحر، تولد بفضل قوَّتك، سلاماً لك إذن يا بريابوس، سلاماً أيها القديس. أنت إذا أردت، فإن جوبيتر شخصياً، سيتخلى طوعاً عن صواعقه الغاشمة، ويهجر، راغباً، مكان إقامته المضيء. أنت من تجلُّه فينوسُ الطيبة وكيوبيد المضطرم وغراس(*) وشقيقتاها وكذلك باخوس موزِّعُ الفرح. بدونك حقاً، لا يعود هنالك فينوس، وتصبح الشقيقات غراس بلا ظُرف، ولا يعود هناك كيوبيد ولا باخوس. سلاماً لك يا بريابوس الصديق القادر. أنت يا من تستدعيه العذراوات الخفِرات في صلواتهن لكي تحلّ لهنّ أحزمتهنّ المعقودةَ منذ زمن طويل. أنت من تستدعيه الزوجة لكي يقسو عصَبُ زوجها معظم الوقت ويكون قادراً دوماً. سلاماً أيها الأب الأقدس بريابوس، سلاماً».

من هو العبد المُعْتَق آغاثميروس؟ هل هذا النقش محاكاةٌ ساخرة للنشيد المخصص لفينوس الذي افتُتح به كتاب «عن طبيعة الأشياء»؟ هل هو لعبة تهكمية؟ أم نقشٌ لتلميذ متقشف من تلامذة

(*) Graces هو اسم آلهة وثنية تعتبر تشخيصاً لأكثر ما يوجد في الجمال من فتنة. وهنّ ثلاث:آغلايه، تاليا وأفروزينا. أصبحت كلمة grace تعني الظَّرف واللطافة.

أبيقور، كان هو أيضاً، مثل أبوليوس دي مادورا، قد قرأ كتبَ لوكريسوس كما هو واضح؟ هل سنجد جواباً مهما قلّ شأنه عن هذه الأسئلة؟ لا يمكن التفريق في روما بين (لعبة هزلية) وديانة، بين تهكُّم وقربان، بين الإله موضِع التهكُّم والإله القدير. كُرِّم القضيب أو بريابوس طوال فترة الإمبراطورية بإقامة مسَلاّت. بريابوس هو «الإله الأول»، الإله الذي يَخلق قبل الخلْق نفسه: الإله الذي هو الخلْقُ نفسُه. كان بريابوس، دون أدنى تردد، أكثر إلهٍ صُوِّر في الإمبراطورية. جاءت كلمة sarcasme (تهكُّم) من الكلمة اليونانية sarx التي استعملها أبيقور للتعبير عن الجسد البشري (soma)، الذي اعتبره المكانَ الوحيد للسعادة الممكنة. Sarkasmos هي الجُلود المسلوخة عن أجساد الأعداء المقتولين. وعندما يخيط الجنديُّ هذه الجلود يصنع معطفَ نصرٍ. كثيراً ما تَرفع الربةُ أثينا رأسَ غورغونة(*) فوق درعها. وقد تحمل الربة فوق كتفها جِلْد sarkasmos ميدوزا. الكلمة اللاتينية carni-vore ترجمةٌ حَرفية للكلمة اليونانية sarko-phage.

هذا الجسم (sarx) الغريب للقضيب الذي لا شكل له، الذي يسميه اليونان phallos ويسميه الرومان fascinus لا مكان له. والشيء الذي لا مكان له، مكانُه اللاّ مكان، ويتم إخفاؤه تحت ثوب الآباء. إنه غير موجود في المدينة، غير موجود في اللوحات، وما هو غير موجود مقامُهُ العالَمُ غيرُ الموجود: عالم المتخَيَّل. ومع ذلك فإنّ هذا الغيرَ الموجود يَظهر فجأةً، ينتصب بين الأجساد. وما ينتصب لا يعود المذكَّرَ الذي يملكه ولا المؤنثَ الذي يحرّضه. ما ينتصب دونما إرادة، ما ينبثق دوماً خارج المكان، خارج المرئيّ، هو الإله. إنّ ارتباطَ فن التماثيل بما هو دائم الانتصاب، أمرٌ واضح. تكريس فن الرسم لكشفِ النقاب عما لا يمكن إظهاره، لتمثيل ما لا يمكن رؤيته،

(*) يُطلق هذا الاسم على كل من الأخوات الثلاث ميدوزا وأوريالة وستينو بنات فورسيس من سيتو، نسل آلهة البحر. كانت صورهن تُنقش على التروس والأواني وتزين بها المعابد وتصور على النقود.

تلك هي الرغبة الحاملة لهذا الفن. يحاول كلٌ من النحت والرسم العبور فوق التعفُّن والموت، نحو الانتصاب والحياة الأبدية. النحت والرسم هما بالضبط لحظةُ قفزِ الغطَّاس قبل أن يغور في الموت، مثلما فعل بارازيوس الرسامُ عندما رسمَ العبدَ الأولنثيّ العجوز «في اللحظة التي سبقت موته بالضبط».

الفصل الرابع

برسيوس وميدوزا

يَحدث أن ننظر إلى شيء ما جميلٍ وفي ذهننا فكرةُ أنه قد يؤذينا. ننظر إليه بإعجاب دونما فرح. وكلمة إعجاب غير ملائمة، بحكم التعريف: نُجِلُّ شيئاً تنقلب جاذبيَّتهُ إلى نفور. وفي جذرِ كلمةِ venerer التي تعني إجلال، نجد Venus، كما نجد كلمةَ أفلاطون التي لا تميِّز بين الجمال والفزع، فنقترب من فعل meduser. يدل هذا الفعل على ما يَحول دون الهرب مما يجب الهربُ منه، يدل على ما يدفعنا إلى إجلال خوفِنا ذاته، إلى ما يجعلنا نفضِّل فزَعَنا على أنفسنا، معرِّضين إياها لخطرِ الموت.

قصة ميدوزا هي التالية: ثلاث جنِّيات (غورغونات) إناث يسكنَّ في أقصى الغرب وراء حدود العالم بالقرب من عالم الظلمات. اثنتان منهن، ستينو وأوريالة، خالدتان، والثالثة فانية وتدعى ميدوزا. رؤوسهن محاطة بالأفاعي ولهن أنياب مثل أنياب الخنازير، وأيدٍ برونزية وأجنحة ذهبية. تقدح عيونهن بالشرر فيتحول الناظر إليها، كائناً من كان، من الآلهة أو البشر، إلى حجر.

كان لملك أرغوس ابنة رائعة الجمال، اسمها دانابيه، وكان يحبها حتى الجنون. أخبرته نبوءةٌ بأنها إذا أنجبت صبياً فسوف يقتل الحفيدُ جدَّه. عندئذٍ سجن الملك ابنتَه في غرفة قبو جدرانها من البرونز.

حضر زيوس لزيارتها على شكل مطرٍ ذهبيّ. وهكذا ولد برسيوس.

بكى الملك. اقترب من شاطئ البحر ووضع دانابيه والطفلَ في صندوق خشبي وألقاهما في الماء. التقط أحد الصيادين الصندوقَ بشباكه، فاعتنى بالأم وربَّى الطفلَ. فُتن الطاغيةُ بوليديكتيس بـ داناييه ورغب بها. فقال برسيوس للطاغية بأنه إذا أرجأ تنفيذَ رغبته فسيقدم له رأسَ الوحش الذي له وجهُ امرأة.

كانت عينا الغورغونة ميدوزا تنفثان الموت. وسوف يُكَرَّس ذاك الذي تمكَّن من وضع الرأس ذي النظرة المميتة، في كيسهِ، سيداً للفزع. كيف كان وجه ميدوزا؟ كانت لها عينان جاحظتان ثابتتا النظرات، وسحنةُ أسدٍ عريضةٌ ومستديرة، وعفرة وحشية أو شعر منتصب على شكل ألف ثعبان، وأذنا بقرة، وفم مفتوح في تكشيرةٍ أزلية تشقُّ وجهها من طرف إلى آخر فتكشف عن أسنانها المعوجة المتفرّدة، ويندفع لسانها خارجاً بعنف فوق ذقنٍ ذي لحية تحيط شعيراتُها بفمها الكبير المفتوح المسنَّن.

أمسك برسيوس الذي يعرف كيف تبدو ميدوزا، رمحه وربط الدرع إلى ذراعه ومضى نحو الموت. في غرب العالم واجهَ الغولاتِ اللواتي كن ثلاثاً مثل الغورغونات، ويشتركن في سنٍّ وحيدةٍ يمررنها من يد إحداهن إلى يد الأخرى عند التهام الطعام. كما لم تكن لهن سوى عين وحيدة مفتوحة دوماً يتبادلنها كل لحظة من وجه إلى وجه ليشاهدن ما يلتهمنه.

قفز برسيوس فالتقط العين الوحيدة والسن الوحيدة، وكشف سر مقر الجنيات. سرق منهن الأدوات السحرية الأربع التي تقي من النظرات المشعة المميتة. الأداة السحرية الأولى هي الـ kunee (قبّعة إله الموتى المصنوعة من جلد الذئب، والتي تغيِّب مرتديها عن الأنظار، كون الموت يغيِّب الأحياءَ عندما يجللهم بالليل كقبعة). والأداة الثانية هي الحذاء المجنَّح (الذي يتيح لمُنتعلِه أن يجوب

العالم وصولاً إلى المقرّ تحت الأرضي). والثالثة هي الـ kibisis (الخِرْج أو بالأحرى الحقيبة التي توضع فيها الرؤوس المقطوعة)، وأخيراً فأس قطعِ الرؤوس، harpe (الفأس نفسه الذي استخدمه كرونوس في خصيِ أبيه).

وصل برسيوس إلى مكمن ميدوزا، وقام بثلاث إجراءات احترازية لتفادي نظراتها: أولاً قرر دخول المغارة الرهيبة ليلاً عندما تغلق الغورغونات أجفانهنّ أثناء النوم. ثانياً، عندما دخل برسيوس المغارةَ المعتمة أدار وجهه بعكس اتجاه نظرات ميدوزا. أخيراً صقل برسيوس درعه البرونزي.

بهذه الطريقة لم ينظر برسيوس مباشرةً إلى عيني ميدوزا عندما وقف أمامها: استخدم درعه مرآةً، وعندما عكست المرآةُ لميدوزا صورتَها، تملّكها الفزعُ فحوّلت نفسَها بنفسها إلى حجر. عندئذٍ رفع برسيوس فأسه، وهو ما يزال مرتدياً قبعة الإخفاء، وينظر باتجاه صدر المغارة، وقطع رأس الجنية التي لها وجهُ امرأة. وبيدين تتلمّسان في العتمة، دسَّ رأس الغورغونة ميدوزا في حقيبته، وحمله إلى ربة مدينة أثينا التي وضعته في منتصف درعها.

* * *

الغورغونات الثلاث هن المِسْخات المتنَسِّكات بامتياز. إنهن يعشن في آخر العالم بعيداً عن الآلهة وعن البشر. ليس فقط على حدود الليل، بل على حدود الأرض والبحر، ويسبقن الموتَ في الزمن.

أنجبت الغورغونةُ الذئبَ سربير صاحب الخمسين رأساً والصوت البرونزي، وحارس الجحيم «المنازل المدوِّية» التي تحكمها برسفونة. المرأتان «المخطوفتان» و«الخاطفتان» اللتان تحكمان العالم الإغريقي، شقيقتان: هما هيلين وبرسفونة.

لم يميز الإغريق إلاّ في وقت متأخر من تاريخهم، بين نوعين من الاختطاف: اختطافِ الحب، واختطاف الموت الذي هو الحالة

التي تولد عند مَن فقدَ إنساناً بالموت، وتسمى pothos. الـ بوتوس ليست بالضبط الندمَ ولا الرغبة. بوتوس كلمة بسيطة وصعبة. عندما يموت إنسانٌ يولَد البوتوس الخاص به عند الذين فقدوه، ويتحول اسمُه وصورتُهُ إلى هاجسٍ يتلبَّسُ أرواحَهم ويَعودها على شكل حضورٍ متعذر الإدراك وغيرِ إرادي.

كذلك الأمر عند من يحب: يتسلَّط اسمُ إنسان وصورتُه على الروح ويَدخلان الأحلام في حضورٍ هاجسيٍّ متعذر الإدراك بقدر ماهو غير إرادي (لأنه يؤدي، في الحلم، إلى انتصاب قضيب الرجل النائم).

الوجوه المجنَّحة ثلاثة: هيبنوس وإيروس وثاناتوس. المعاصرون هم الذين فصلوا بين الأحلام والتصورات الوهمية والأشباح، والتي تكمن جميعاً، في الأصل اليوناني، في ذلك التأثير الواحد والمتماثل الذي تمارسه الصورةُ في الروح، تأثير لا قوام له بقدر ما هو محطِّمٌ لأي قوام. هؤلاء الآلهة الثلاثة هم سادةُ فعلِ الاختطاف إلى خارج الحضور الجسدي وخارج البيت الاجتماعي. ترمز كل من برسفونة المختَطَفة إلى الجحيم وهيلين المختطَفة إلى طروادة، إلى الاختطاف نفسه الذي يصعب التمييز فيه بين حلم ورغبة وموت، من حيث النتيجة الناجمة عن كل منها. هاربي Harpye(*) جاءت من كلمة harpazein (اختطف). وتمثل السيريناتُ والإسفنكساتُ القوى الكاسرةَ نفسَها التي تَخطف في الحلم أو تخطف في الرغبة أو تَفترس في الموت. بل إن النوم كإله هو أكبرُ من الموت وأكبر من الرغبة. فالإله هيبنوس (سومنوس) هو سيِّدُ كلٍّ من إيروس وثاناتوس، لأنه مثلما يخطف الموتُ الرجال إلى الأبد، تخطفهم الرغبةُ المذكِّرة أثناء النوم، وعندها تنهض صورةُ الحلم. ذلك هو النوم بفعلِ الإله هيبنوس. وإذا كان للنوم

(*) الهاربي كائن أسطوري مجنح بوجه امرأة وجسد نسر، ويمثل العاصفة والموت الذي يختطف ضحاياه.

العادي المتناوب حلمٌ صغير، فكيف لا يكون للنومِ الأبديّ، نومِ الموتِ «حلمٌ كبير»؟ كيف لا توضع الصورة الكبيرة فِي القبر؟

المقطع الثالث من كتاب آلكمان(*) أكثر وضوحاً بشأن تَماثُلِ تأثيرِ هذه القوى الثلاث التي يصعبُ التمييز بينها إلى هذا الحد: «تملك المرأةُ، بفضل الرغبة التي تحلّ الأطرافَ، نظرةً أكثر تدويخاً من نظرة هيبنوس وثاناتوس». تلك النظرة الإيروسية، الهيبنوسية والـ «ثاناتوسيّة» هي النظرة الغورغونيّة.

تعطينا تلك النظرةُ سرَّ اللوحات الرومانية. كان قدماء الرومان يفزعون من عملية الرؤية نفسها، من قوة الحسد التي يمكن أن تلقيها النظرةُ المباشرة. فالعينُ التي تَرى، تُلقي كما يتصور القدماء، ضوءها على المرئي. أن ترى وأن تُرى عمليتان تلتقيان في منتصف المسافة ـ كما تلتقي ذرّاتُ النظرة بذرّاتِ الحديقة، عند حافة النافذة الضيقة، في الحكاية التي جرت بين شيشرون والمهندس المعماري فيتيوس سيروس. ومثلما قسَّم قدماءُ الرومان السلوكَ الغرامي إلى إيجابي وسلبي، كذلك فإن الرؤية الإيجابية المهاجِمة، عنيفةٌ، جنسيةٌ، وتتمتع بقدرة شريرة. الظلام الفجائي هو ما يتولَّد أمام النظرة الغورغونية، نظرة الميدوزا حاملةِ الفزعِ. تُحصي الأساطيرُ تلك النظرات المؤذية والمرعبة والكارثيّة والمحجِّرة. ففي رواية أبوليوس يُرغِم القضاةُ الراويَ على رفعِ الكفن عن ثلاث جثثٍ والنظر إليها. يرفض القيام بذلك، فيأمر القضاةُ الضباطَ حاملي الحزم بسحب الراوي من يده وإرغامه على النظر. عندها يقول الراوي بأنه مبهوت ـ إنها الكلمة التي تُعرِّف على أفضل نحوٍ وضعيّات الأشخاص في الجداريات الرومانية، وتعابيرَ وجوههم ـ . يتابع الراوي: «جمُدْتُ ممسكاً بالكفن، ولبثتُ بارداً مثل حجر، شبيهاً قَطْعاً بالتماثيل وأعمدة المسرح. لقد كنتُ في الجحيم». الإنسان المبهوت

(*) آلكمان، شاعر إغريقي من القرن السابع ق.م. مؤسس للشعر الكورالي. هو الأول بين كبار الشعراء الغنائيين الإغريق.

هو الإنسان الذي استحال إلى صورةٍ معدَّةٍ للقبر. نظرةُ ديانا حين بوغِتت وهي تستحم في الغابة، حولت الناظرَ إلى أيْلٍ. وميدوزا التي تعيش في مغارة في طرف العالم، تَقتل عندما ترفع جِفنيها. في سفر الخروج (33، 20) الرب ذاته يقول لموسى: «لاَ تَقْدِرْ أَنْ تَرَى وَجْهِي، لأَنَّ الإِنْسَانَ لاَ يَرَانِي وَيَعِيش». ممنوع أن تنظر نظرة مباشرة. أن ترى الشمس هو أن تحرق عينيك. أن ترى النار هو أن تهلك. وتيريزياس(*) الذي رأى مشهد البدء (مشهد الرجل والمرأة، مشهد عضو الرجل داخل عضو المرأة)، تيريزياس هذا أعمى. رؤية المرأة مفتوحةً والرجل وهو يفتنها، هي دوماً رؤيةُ المشهد نفسه. يقدم سفر اللاويين (18، 8) الحجةَ بأوضح طريقة لأنها الأكثر كثافة: «عَوْرَةَ امرأةِ أبيكَ لا تَكشِفْ. إنها عَوْرَةُ أبيكَ». إن من يرى الغورغونة ميدوزا تمدُّ لسانها خارج فمها ذي التكشيرة الرهيبة، ومن يرى عضوَ المرأة (ثقب الدناءة)، رؤيةً مباشرةً، ومن يرى «الشيء الذي يصيب بصعقة الانبهات»، يغوص من فوره في حالة من التحجُّر (الانتصاب) هي الشكل الأول لفن صنع التماثيل.

* * *

عام 1898، استخرجَ عالما آثار ألمانيان من مصب نهر مياندر في بريّين مقابل ساموس، كَمّاً من تماثيل صغيرة من الطين المشوي، أثار حيرتهما. تماثيل لعضو امرأةٍ جُعل مباشرةً فوق ساقين، لا يمكن تمييزه عن وجهٍ عريض نُظِر إليه من الأمام. في هذه التماثيل الصغيرة قليلة الإتقان إلى حد كبير، «ينصهر» الفم العلوي مع الفم السفلي. إنها تماثيل الكاهنة بوبون، الربة الأنثى التي يتداخل رأسُها في بدَنها. أطلق اليونان اسم بوبون أيضاً على

(*) كاهن من طيبة لعب دوراً في أساطيرها. فقد بصره لأنه كشف للبشر الزائلين أسرار الأولمب، أو لأنه رأى بالاس في الحمّام. عاش عدة أجيال. وهو الذي اقترح أن يُقدَّم عرش طيبة ويد جوكاستا لمن ينتصر على الإسفنكس، وساعد أوديب على كشف سر ولادته.

القضيب الذكري المصنوع من الجلد أو الرخام، ومِثل بريابوس، فإن هذا الوجه الطارِد للأذى يثير الخوف والضحك معاً.

حكاية بوبون: عندما فقدت ديميترا ابنتَها برسفونة التي اختطفها هادِس، هامت على وجهها فوق الأرض من شدة الألم، وظلت متسربلةً برداءٍ قاتم من رأسها حتى قدميها. وصلت ديميترا إلى إيلوزيس، لكنها امتنعت عن أي شراب أو طعام أو كلام. قالت الكاهنة بوبون: أنا أخلِّصها. شمرت بوبون رداءها كاشفةً عن عضوها التناسلي، فانتزعت منها ضحكةً. وبهذه الطريقة كسرت بوبون صيامَ الربة الكبيرة التي قبلت أن تتناول الكيكيون - وهو مزيج من ماء ونعنع الحقل وطحين، أعدته لها ميتانير.

كلمة بوبون تعني الوجه - العانة، وقد جَمُد في التكشيرة الرهيبة (الضحكة المخيفة للفم الذي يلد والذي لا يمكن للذكور رؤيته). الكلمة اليونانية anasurma تدل على الرداء الذي ينشمر. ومقابل فعلِ الانشمار المتعلق بالإله بريابوس الذي يؤدي انتصابُ عضوه إلى انشمارِ ردائه المحمَّلِ بالثمار، هناك فعل متعلق بالربة بوبون التي شمرت رداءها والتي، بحركتها هذه، أعادتْ للأرض ثمارَها (أعادت للأرض المتمثلة بربَّتها ديميترا، وجهَها). والفعلان تعبر عنهما كلمة يونانية واحدة: anasurma.

طفل صغير يكتشف عضوَ المرأة المشعر الذي خرج منه. ومن يرى عورة الأنثى يسقط في تَحَجُّر الانتصاب: تلك هي أسطورة الغورغونة وأسطورة الميدوزا وأسطورة بوبون. ما يصيب بالتحجُّر صنوٌ لما يصيب بالافتتان.

أسطورة بوبون هي حكاية شمْرِ الرداء عن العضو التناسلي المؤنث. عرضُ عضوِ امرأةٍ على امرأة، يثير الضحك. إنه نوع من مشهد هزلي. أن تشرق الشمس، أن تنبت الأزهار والحبوب، أن تحمل الأشجار الثمار، هذا يعني أن العضو المذكر عاد قضيباً phallos. هذا يعني أن الفاتن Fascinus حاضِر.

النظرة المباشرة، المميتة، تقابلها نظرة النساء الرومانيات الجانبية. هذه النظرة الجانبية المذعورة الخفِرة، التي هي إحياءٌ للحيلة التي لجأ إليها برسيوس، يقابلها مَنْعُ النظر إلى الخلف (أورفيوس) مثلما يقابلها منْعُ النظر إلى الأمام (ميدوزا).

كل متلصِّصٍ يسترق النظر إلى الربَّات يُحكَم عليه بالظلمات (يَعمى أو يموت أو يتحول إلى حيوان).

إذا كانت النظرةُ إلى عضوٍ جنسي هي سبب الاختطاف إلى ليلِ الرغبة أو ليلِ الحلم أو ليلِ الموت، فيجب إذن الانعطاف بالنظرة لتبتعد عن المواجهة مع الشيء الذي لا اسم له، المواجهة التي تؤدي إلى التحَجُّر والموت. يجب «عكسُ» النظرة فوق درعٍ أو مرآة أو لوحة أو، في حالة نرسيس، ماء النهر. هذا هو، كما يبدو لي، السر المزدوج للنظرة الجانبية (التي تبدو في اللوحات منحرفةً) التي تنظرها النساء الرومانيات في الجداريات.

قال كارافاجيو في السنوات الأولى من القرن السابع عشر: «كل لوحة هي رأسُ ميدوزا. ونستطيع قهر الخوف برسم صورة الخوف. كل رسام هو برسيوس.» وقد رسم كارافاجيو ميدوزا.

الافتتان يعني أنّ مَن يرى لا يعود قادراً على انتزاع ناظريه عما يراه. فالنظرةُ الأمامية المباشرة، سواءٌ في عالم البشر أو الحيوان، تؤدي إلى الموت المُحَجِّر.

قناع الغورغونة هو قناع الافتتان نفسه؛ إنه القناع الذي يحجِّر الفريسةَ أمام قانصِها؛ القناع الذي يجر المحارب إلى الموت. القناع الذي يحوِّل الإنسان الحي إلى حجر (قبْر). إنه قناع التكشيرة الذي يصرخ صرخات الاحتضار في رقصات هادِس. عندما يصف يوريبيدِس الرقصةَ الغاضبة التي يقوم بها راقصو هادِس، يوضح بأنها رقصة يقوم بها ذئاب أو كلاب بريّة على نغمة فلوت تسمى «نغمة الهلع» (Phobos) تعزفها ليسّا. يضيف يوريبيدس: «إنها غورغونة ابنة الظلمات، ذات النظرة المحجِّرة، مع أفاعيها ذوات الرؤوس المئة» (هيراكليس، 884).

عند هوميروس تظهر غورغونة فوق درع أثينا كما فوق درع آغاممنون. ويجعلها هوميروس الوجهَ الذي ينشر الموتَ فيبث الذعر في قلب العدو. يقول هوميروس بأنَّ وجه الرعب يترافق مع الهلع والاندحار و«المطاردة التي تُجمِّد القلب». رأس الغورغونة في الإلياذة هو سحنة غضب الحرب، قدرة الموت الفعالة، وصرخة الموت الثلاثية عند الهجوم. في إسبارطة فرض ليكورغ على الشبان من خرِّيجي نظام الفتوة، إطالة شعورهم، لكي يَظهروا أكبر سناً وأكثر إفزاعاً برؤوسهم الغورغونيّة. كان محاربو اللاسيديمونيين الشبان يَطلون شعورهم المرسَلةَ بالزيت ويقسمونها إلى قسمين ليجعلوها أشد إثارة للخوف.

في النشيد الحادي عشر من الأوديسة، عندما ينزل أوليس إلى الجحيم، تصرخ جماعة الموتى من الهلع. يعترف أوليس: «استولى عليّ الرعب الأخضر من أن ترسل لي برسفونةُ إلى أعماق هادِس بالرأس الغورغوني للوحش المرعب.» وسرعان ما يشيح أوليس بوجهه ويقفل راجعاً.

* * *

ربما يَكشف بوحُ أوليس سرَّ هذا القناع. هناك قناعان: قناع الموت وقناع يسمّى Phersu. كلمة Phersu الإتروسكيّة تعني: الشخص الذي يرتدي قناع الموت، وهي باليونانية Pereus. في الضريح الذي يسمى «ضريح كهنة العَرافة» الذي يعود تاريخه إلى عام 530، في تاركينيا، كتبت كلمة Phersu بجانب القناع للدلالة عليه. كما كتبت بالقرب من قبعة جلد الذئب الشبيهة بتلك التي ارتداها برسيوس. هكذا تكون فرزيبنيه الأتروسكية هي برسفونة اليونانية. عند أبوليوس، عندما تنزل بسيشه إلى الجحيم، تلتفت إليها فجأةً التنِّيناتُ «ذات العيون التي لا تغمض أبداً لأنها مكلفة بالسهر، والتي تبقى أحداقُها مفتوحة للضوء مترصدة على الدوام»، فتتحول بسيشه إلى حجر. إنها عيون الجثث المفتوحة باستمرار. قناع الموت هو

وجهُ الجثة الذي يمتطي وجه الإنسان الحي عند الاحتضار. ذلك هو الجذر المشترك للعين الشريرة والعين المميتة والعين الوحيدة للنبَّال الذي يسدِّد. يوتِّر المحارب قوسه، يغمض جفنه الآخر، يفتح عينَهُ على وسعها ويُثبِّت نظرتَها القاتلة. مقابل هذه العين الواحدة نجد النظرةَ الطاردة للسحر المنبعثةَ من العين الواحدة لعضو التأنيث، أو تلك المنبعثة من عين القضيب السيكلوبيَّة الوحيدة (درع ـ عضو التأنيث، أو: سهم ـ عضو الذكورة).

في معبد ليكوزورا بأركاديا، كانت هنالك في المحراب، إلى اليمين، مرآةٌ(*) رُصعت في الجدار، لا يرى المصلّي فيها سوى صورةٍ مَيتةٍ مظلمة وغير واضحة: وهي الصفة التي تنطبق باليونانية على الأشباح. في تلك المرآة يرى روّادُ المعبد موتَهم في صورتهم المنعكسة. تعطي مرآةُ ليكوزورا الإنسانَ الحيَّ نسْختَهُ الميتةَ مثلما تعطي نظرةُ ميدوزا الإنسانَ المفتونَ، الموتَ. لذلك كان يُقال في معبد ليكوزورا بأن ماء المرآة لا يَعكس بوضوحٍ سوى صور الآلهة.

ليكوزورا تعني باليونانية معبد الذئاب.

بالنسبة للقدماء المرآةُ لا تكرّر الصورةَ المنعكسة فيها أبداً، ومياهها القاتمة (كانت المرايا تُصنع من البرونز مثل الدروع) تُحيل دوماً إلى عالم آخر. المرآة نوعٌ غريب من عينٍ وحيدة. الرجل والمرأة مرآتان عندما ينظر أحدهما في عيني الآخر، أو عندما ينظران إلى العين الوحيدة لكل من عضويهما. كذلك الحب، عندما يلد أبناءً، فإنه يعكس (يعطي) «صوراً للوالدِين» تعمر الدنيا وتحيا من بعدهم وتتكاثر بدورها مثل صور منعكسة. بهذا المعنى يكون الجماع أولَ مرآة، أول مولِّدِ صورٍ منعكسة.

تنظر بسيشه إلى الجمال الذي لا يُحتمل للرجل الذي تعانقه كل

(*) كانت المرايا تُصنع من معدن البرونز، فتعكس صوراً قاتمة كالأشباح.

ليلةٍ في الظلام. لأن نظرة النساء لا تحتمل رؤية الفاتن، مثلما أن طاقة الرجال لا تحتمل تحجُّر الانتصاب الفاتن. لم يلبث إيروس وبسيشه أن افترقا، فخرج إيروس من النافذة متحولاً إلى طير وحطَّ فوق غصن شجرة سرو.

الحضور الفعلي هو غير المرئي إلاّ لعينِ القضيب الوحيدة والسيكلوبيّة. ثمة بيتٌ فظ لمارسياليس يذكِّر بذلك: «عضوي أصمّ، لكنه يرى وإن كان أعور». الرغبةُ اعتداء على الحضور الفعلي، فالعين الوحيدة، عينُ الغولات، عينُ السيكلوب، عينُ القضيب، هي الشيء الحاضر بالفعل الذي يدخل إلى حيث لا يريده الحاضر الفعلي. يقول مارسياليس بأن عين القضيب الأصمّ تَرى. وإلى جانب كونه أصمّاً، يضيف هوراس الأبيقوري في الإيبودة(*) الثامنة شديدة الغرابة والقوة، والمضادة جداً للرواقيّة، بأنه أميّ لا يقرأ. عين القضيب الوحيدة لا تقرأ لغة البشر: «تجرؤين أيتها المرأة التي هي أنقاضٌ عمرُها مئة سنة، وذاتُ الأسنان السوداء والجبين المحروث بالتجاعيد، والتي يتثاءب بين إليتيها العجفاوين ثقبٌ أشدُّ إثارة للتقزز من أست بقرةٍ تتغوّط، تجرؤين أن تسأليني لماذا لا ينتصب عضوي؟ هل تظنين بما أنّنا نرى عندك مؤلفات رواقية منتشرة فوق وسائد من حرير، بأن عضوي يعرف القراءة؟ هل تعتقدين بأن الكتب تثيره؟ هل تعتقدين بأن قضيبي يكون بذلك أقل شللاً؟ إذا أردتِه أن ينتصب عالياً أسفل جسدي الذي يشعر بالاشمئزاز، مصِّي!».

(*) الإيبودة قصيدة يونانية يعقب فيها بيت قصير بيتاً أطول.

الفصل الخامس

الإيروسية الرومانية

أظهر علماء الآثار أن ديكور ثياب الرجل والمرأة يخضع لحالتين: الحرب والحب (إيروس)، وباللاتينية: مارس وفينوس. مارس هو المواجهة حتى الموت، وفينوس هي التَّفرُّس المُغْوي في الوجه، الذي يوقظ جُموحَ (الجموح هو مارس) الجِماع، لكي يتم إشباعه وتهدئة عنفِهِ المُميت. في نهاية الابتهال الذي وجَّهه لوكريسوس إلى فينوس، يستدعي الشاعرُ الإلهَ مارس: «سيدُ المعاركِ الضارية، ربُّ الأسلحة الجبار، مارسُ المهزومُ، مارس المجروحُ بجرحِ الحب الأبدي، يلجأ إلى نهديك يا فينوس. يسند عليهما رقبته، وعندها، بعينين مرفوعتين نحوك وشفتين نصف مفتوحتين ينظر إليك أيتها الربة، يعلِّق أنفاسه على شفتيك محنياً رأسه إلى الوراء وعيناه متعطِّشتان للنظر. وأنتِ أيتها الربانيّة انصَهِري في عناقه عندما يسكن معانقاً جسدك المقدس، وبهدوءٍ اطلبي للرومان السلام الذي يحمل السكينة!».

هذا السلام لا يأتي بلا عنف. إنه سلامٌ مُخصِبٌ منبجس. إنه بعثُ المني، بعثُ البذار في الأعمال الزراعية والاحتفالات الساتيرية المرافقة لها. هرقل عند قدمي أومفال(*)، وإينياس يختلي مع ديدون

(*) أومفال هي ملكة ليديا وكان هرقل قد قتل، في نوبة غضب، ابن الملك إيفيتوس ←

داخل المغارة التونسية، والإله مارس بين ذراعي فينوس: هذه المشاهد هي أولاً مشاهد بعثٍ للقوة والطاقة والحيوية والبذار المنبجس والنصر.

المتعة أو شيطانة المتعة التي تسمى فولوبتاس Voluptas، ابنةُ إيروس وبسيشه، هي التي تمد النظرةَ بذلك «الوميض المرتعش» الذي يظهر في نظرة الموت كما في نظرة الهياج. يقول أبوليوس عن نظرة فينوس: «حدقتاها المتحرّكتان تُظلمان أحياناً في الأسى، وأحياناً أخرى تقذفان بما يشبه النبالَ والرؤى المثيرة. ترقص الربةُ بعينيها فقط». وفي كتاب أوفيد «التحولات»، (مجلد X، 3)، تخاطب امرأةٌ عشيقَها: «عيناك، تقول له، هما اللتان دخلتا إلى أعماق قلبي عبر عينيّ. لقد أشعلتا لهباً يحرقني. اِرْأفْ بي!» يُرجِع علماء الطبيعيات رقصات الحيوانات الخاصة بالتزاوج إلى الخوف. فسلوكُ النورس عندما يقف مهدِّداً، هو على الحد مع الخوف الذي يجعله الطير احتفالاً. الفزع الذي يثيره التهديد، بعد اقتطاع العِداء من الإيحاءات عن طريق المغالاة فيها، يصبح نداءً لخوض المعركة الجنسية. لم ينفصل السلوك العدائي عن السلوك الغرامي تمام الانفصال أبداً. والإغواء هو سلوكُ تخويف أُخضِع للطقوس إلى درجة المغالاة والتشدُّق.

* * *

الرغبة التي يثيرها عدوانُ الجسد المؤنث على الرجال تفتح طريقين: طريق الاختطاف بالعنف، وطريق الاختطاف بالافتتان المؤدي للخوف والخدر. طقس التخويف الذي يمارسه الحيوان هو شكلٌ من أشكال الإستيتيكا ما قبل البشرية. رصدتْ روما قَدرَها

← الذي كان أيضاً صديقه الحميم. ندم على فعلته وأشارت عليه عرّافة أبولون ببيع نفسه عبداً لأومفال حتى يتطهر من ذنبه، فأذلته وكلفته بغزل الصوف عند قدميها، بينما كانت هي تلبس جلد الأسد الذي اصطاده وتلوح له بهراوته الغليظة.

وعمارتَها وفن رسمها وحلباتِ ملاعبها وانتصاراتها، رصدتها لطقسِ التخويف الذي يصيبَ الإنسان بجمودِ الخدَر.

يصف ساندور فيرينتزي في بحثه المثير للإعجاب الذي يحمل عنوان تالاسّا، الشغف الإيروسيّ على أنه معركة يتقرر فيها أيُّ الغريمين، المسكونين كليهما بالحنين إلى رحم الأم المفقود، هو الذي سيتمكن من اقتحام المدخل المؤدي إلى جسد الآخر سعياً إلى البيت القديم.

ليست تقنيةُ الإبهار المخدِّر سوى مظهر لهذا السعي الحيواني إلى عنفٍ فاتن يؤدي الفزعُ الناجم عنه إلى امتثالِ الضحية، أو يدفعها على الأقل، إلى سلوكٍ طفولي متَخَشِّبٍ سلبيٍّ خاضِع.

لا نستطيع رؤية العمق الساديّ للحنان بوضوح كافٍ أبداً. يُدفَع أحد الشريكين إلى وضعٍ رَحِميّ يَلِجُهُ الشريكُ الإيجابي عنوةً. لكن من يطلب المتعة يضطر هوَ نفسه لممارسة السلبية لكي يستمتع.

قرنَ الرومان بين النظرة السلبية (الوميضُ المرتعش للهياج الذي هو وميض الشهوة فولوبتاس) وبين نظرة المحتضِرين، نظرة الموتى. في مؤلفات أوفيد إكثار من وصف هذه العيون المرتعشة: «صدِّقْني، لا تَستعجلْ متعةَ فينوس، اعرفْ كيف تؤخِّرها، اعرفْ كيف تستقدمها رويداً رويداً، بتباطؤٍ يؤخِّرها. عندما تجد الموضع الذي تحب المرأةُ أن تُداعَب فيه: داعبْه. ستجد في عينيها اللامعتين بريقاً مرتعشاً مثل بقعة شمسٍ فوق صفحة المياه. عندها يأتي الغنج والهمس المحبَّب والتأوهات العذبة والكلمات المثيرة» (فن الهوى، II). هذا هو حتماً السبب وراء كون أوفيد الكاتبَ الوحيد في روما الذي فضَّل النساءَ المتقدمات في السن ممن تجاوزن الفزع إلى المتعة، على الفتيات غير البالغات: «أهوى المرأةَ التي تجاوزت سن الخامسة والثلاثين. فليشرب المستعجِلون النبيذَ الجديد. أنا أحب المرأة الناضجة التي تعرف معنى المتعة وتملك الخبرة التي وحدها تَصنع الموهبة، والتي ستتخذ، إرضاءً

لك، ألفَ وضعية غرامية. لن تقدِّم لك أيةُ مجموعة من اللوحات وضعياتٍ بهذا التنوع. المتعة عندها ليست زائفةً. والحقُّ أنّ أوج المتعة يكون عندما تستمتع المرأة وحبيبُها في الوقت نفسه. أكره عناقاً لا يَمنح فيه كلٌّ من الشريكين نفسَه للآخر تماماً. وهذا هو ما يجعلني أقل تأثراً بحبِ الصبيان. أكرهُ امرأةً تعطي نفسَها لأن عليها أن تفعل ذلك، امرأةً لا تبْتَلّ، امرأةً تفكر بردائها. لا أريد امرأةً تمنحني المتعةَ كواجب عليها. لا أريد من أية امرأة أن تشعر إزائي بالواجب! أحب أن أسمع صوتَها وهو يعبّر عن متعتها، وهو يهمس لي بأن عليّ الإبطاء أكثر، بأني مازال عليّ أن أمسك نفسي. أحب أن أرى عشيقتي تستمتع بعينين مرتعشتين تحتضران».

كان لكلمةِ aversion، في روما معنى بسيط: أشاح بناظريه. لاأدري إن كانت صورةُ المرأة وهي تنظر بطرف عينها، الصورةُ الشائعة جداً في اللوحات التي تركها الرومانُ، مرتبطةً بالغنج (الجِماع المؤجّل) أم بالهلاك (يلتفت أورفيوس فيقضي على أوريديس). يخلط أبوليوس بين نظرة المرأة اللعوبِ بطرف عينها، عندما تتوقف وتتلفت مراراً إلى الوراء، والنظرة الجانبية بعنقٍ مائل وعين تغمز، والنظرة الخائرة إلى الميت بعينين متجهتين إلى الأسفل جهةَ الجحيم، لكنهما تنظران مع ذلك نظرة مواربة. يزيد الجهدُ والتضحيات التي تتطلَّبها عمليةُ الحصول على الشخص المرغوب، من جاذبية هذه العملية. ذلك هو «الغنج(*)» ـ تذكّر الكلمة نفسُها بالأصل الحيواني الذي يستقي منه فنُّ الإغواء البشري مَواردَهُ الأساسية. إطالةُ الرغبة هو أن تجعْل الرغبة طويلة الأمد وتجعل نفسَك مرغوباً أمداً طويلاً. استحالةُ الأخذِ، ذلك هو جوهرُ الثمن ـ هذا الإرجاء يُظهر الفرح كشيء ثمين. فالجسد عندما يتوارى يجعل سِرَّه أكبر. الغنج هو سعيٌ لا نهاية له نحو غاية، رفضٌ للموضوع الذي تُضخِّم جاذبيتُه. الغنج هو أن تكون مرغوباً إلى ما

(*) Coquetterie كلمة مشتقة أساساً من coq، ديك، وتدل على حركات يقوم بها الديك لإغواء الدجاجة.

لا نهاية، وأن تكون قيمةً لا يُتلفها شيء. كثيراً ما تُرى في الجدارياتُ الرومانية مشاهد التعرية التي لا تنتهي لفرجِ امرأةٍ نائمةٍ، محجوبٍ عن النظر. وعندما تدير المرأة ظهرها، ربما تظن بأنها تتوارى، لكن علامة الرفض هذه هي أيضاً مؤشر حيواني على السلبية الجنسية، على الخضوع. الموضوع في هذين النموذجين من الجداريات، هو ذلك العطاء الذي يحدث خلسةً، العطاء الذي لا يُعطي شيئاً، والخاضع لإيقاعٍ دائم من اقترابٍ وابتعاد، من حضور وغياب. إنه المشهد الذي وصفه فرجيل في الجحيم حيث يلتقي إينياس بـ ديدون: «كانت ديدون تهيم في الغابة الكبيرة. حالما أصبح إينياس بقربها وعرفها، طيفاً شاحباً بين الأطياف ـ كما في الأيام الأولى من الشهر، عندما نرى، أو نعتقد بأننا نرى القمر يظهر من بين الغيوم ـ ، أطلق البطل الطروادي دموعه. قال لها بصوتٍ رقيق: أي ديدون التعسة، خبرُ موتِكِ صحيحٌ إذن؟ لقد أمسكتِ بسيفكِ ومضيتِ حتى أقصى يأسِك؟ واحسرتاه، هل كنتُ إذن سبب موتك؟ لكني أقسم لك بنجوم السماوات، وبالآلهة في الأعالي وبكل ما هو مقدس في العالم تحت الأرضيّ، لستُ أنا، أيتها المليكة، من أراد الابتعاد عن شواطئك. لقد فعلتُ ذلك مرغَماً. دفعني هؤلاء الأرباب الذين يدفعونني اليوم للنزول، عبر دروبٍ شنيعة، إلى حيث توجد الأشباح في أعماق الليل. لم أظن بأن رحيلي سيسبب لك هذا الألم. توقفي ياديدون، انظري إلي. ممن تعتقدين أنك تهربين؟ إنها المرة الأخيرة التي يَسمح لي القدرُ فيها بأن أكلمك!». بهذه الكلمات حاول إينياس تهدئةَ روحِ ديدون الملتهبة، واستدرارَ الدمع إلى تلك النظرة المهَدِّدة (نظرة مواربة). لكن الملكة كانت تحدق نحو الأرض مُشيحةً بناظريها» (فرجيل، الإنياذة، الكتاب السادس، 460).

إما النظرة المواربة (aversa) من ديدون الميّتة والتي تصمت.

أو نظرة بارازيوس القاتلةُ، بينما يصرخ الشخص الذي يستخدمه موديلاً للرسم.

* * *

الغطاء الذي يحجب العضو الجنسي، والرباط الذي يغطي النهدين، والمَداس الذي يغطي القدمين، تلك هي رموز الإيروسية الرومانية. كلمةُ aletheia اليونانية تعني الحقيقة، كما تعني أيضاً رفعُ الغطاء عن شيءٍ ما، كما تعني الشيء غير المنسيّ (a-letheia). وبفضل ربات الإلهام بناتِ منيموزين (الذاكرة)، ينقذ الشاعرُ القوّال الأساطيرَ التي ينطق بها، من النسيان (lethe).

تَنزع الحقيقةُ الغطاءَ عن الماضي، وتجعل موتى العالم تحت الأرضي، شبّاناً. ترتبط الـ alètheia بالعري. والعري في نسخته الأصلية ليس جنسياً أبداً، بل تناسليّ. كشْفُ الغطاء عن شيء ما، هو باليونانية anasurma شَمْرُ الرداء وباللاتينية objectio (عرْضُ الشيء). وعند الكلام عن نهدَي السيدة النبيلة الممنوعين، فإن كلمة (objecter) تعني فكّ الرباط عنهما وعرضهما. العبارة اللاتينية Objectus pectorum ترجمةٌ لعبارة ekbole maston اليونانية، والتي تعني كشفُ الصدر. أول «مكشوفٍ»، أو «معروضٍ» هو النهد. شكلت النساءُ عارياتُ الصدور الواقفاتُ صفاً أثناء المعارك، رهانَ المعارك: تلك هي غنيمة الحرب، مارس (غنيمة النصر). الـ objectus (النهد المعروض) أثناء المعركة، ورفعُ الرداء عن الفرج، هي أمور تمدّ الأبناء والأزواج الذين يحاربون أمام أمهاتهم وزوجاتهم بالحيوية والقوة. يروي تاسيتوس بأن زوجات الجرمانيين كن يعرين نهودهن أثناء المعارك لإخافة أزواجهن أو أبنائهن من الأسر القريب الذي يتهدّدهنّ إذا لم يكن النصر حليفهم. روى بلوتارك بأن نساء ليسيا رددن بيلّيروفون(*) بشمرِ قمصانهن عن فروجهن. ويروي تروغ بومبيه في كتابه الأول الذي يحمل عنوان التاريخ

(*) بطل أسطوري، ابن غلوكس وحفيد سيزيف. قَتل بيليروفون أخاه بلّيروس دون أن يعرف بأنه أخوه، فأُبعد إلى بلاط بروئيتوس أمير أرغوس. هامت زوجة الأمير بالضيف فشعر بالغيرة، لكنه لم يشأ خرق قوانين الضيافة، فأرسله إلى حميه يوباتس ملك ليسيا بعد أن حمَّله رقيماتٍ نقشت عليها رموز غريبة تنطوي على أمر بقتله. أخذ يوباتس يكلفه، لهذا الغرض، بمهام خطيرة لكنه كان يخرج منها سالماً.

الكوني، بأنه أثناء حروب الميديين بقيادة أستياج ضد الفرس بقيادة سيروس، وعندما بدأ الفرس يتراجعون خطوة خطوة، هرعت نحوهم أمهاتهم وزوجاتهم وشمرن أثوابهن عن الأجزاء الفاحشة من أجسادهن وسألْنهم متهكّماتٍ إذا كانوا يتمنُّون اللجوء إلى أرحام أمهاتهم أو زوجاتهم. عندئذٍ رصَّ الفرس صفوفَهم من جديد، وكأن مرأى ذلك العري قد ألزمهم، فأجبروا محاربي أستياج على الفرار.

فوق هذه الخلفية من الكشف، تشكّل تعريةُ القدم وكشفُ العضو الجنسي ونزعُ الرباط عن النهدين في معظم الجداريات الرومانية الإيروسية، تشكّل فعلاً واحداً، موقفاً. طَلب لوسيوس فيتيليوس من ميسّالين أن تَمنَّ عليه بخلعِ حذائها. وبعد أن خلع عنها فردةَ خفِّها اليمنى أخذ يحملها دوماً بين قميصه وثوبه الفضفاض. كان يقرّب الخفَّ من أنفه ويضعه فوق شفتيه ويقبّله. هكذا روى أبوليوس على طريقته قصة سندريلا باستخدام خفٍّ. وفي عزبة الأسرار أمام مقر أريان نرى خفاً مفكوك الرباط. في روما نادراً ما تُمَثَّل المرأةُ عاريةً تماماً.

يعدُّ مشهد كشف الغطاء في الجداريات الرومانية أكثرَ مشهدٍ إيروسي هاجسيّ، ومشهد الكشف عن القضيب هو مركز الأسرار.

رَفْعُ الغطاء هو إزاحةُ الحاجز الذي يَفصِل، إنه عملية كسر صامتة.

يقول بلوتارك بأن الحقيقة Aletheia هي فوضى من ضوء. بريقُ هذا الضوء نفسُه يمحو شكل الحقيقة ويجعل وجهها غير قابل للرؤية، لكن هذا ـ يضيف بلوتارك على نحوٍ يدعو للاستغراب الشديد ـ هذا لا يعني بأن الحقيقة Aletheia محجوبة بغطاء: هي عارية ونحن المحجوبون بغطاء. وحدهم الموتى يرون ما ليس مخبأً.

يروي بلوتارك بأن لاييس، بعد أن منحت نفسها لأريستيب،

أعادت وضع رباطها فوق نهديها، ثم صرحت لأريستيب بأنها لاتحبه. أجاب أريستيب بأنه لم يفكر قط بأن النبيذ والأسماك تحبه، ومع ذلك فهو يستهلك النبيذ والأسماك باستمتاع.

* * *

أخيراً: السرير والعتمة والصمت.

في روما، يجب أن يوكَل جانبُ المتعة إلى عتمة الليل، ولا يمكن إشعال شمعة. الافتتان الذي يوحي به الجنسُ الآخر هو مصدرُ خدَرٍ يعيقه الليلُ لأن العتمة تُعلِّق سلطانَهُ. لدى شعراء الرثاء يتوسل الحبيب باستمرار للحصول على قنديل مُضاء، ويمزج طلبه للضوء بفكِّ رباط نهدي حبيبته: «لا تحب فينوس أن يمارس الحبيبان الحب كالعميان. العينان هما المرشد في الحب. يا لمتعةِ ليلةٍ منيرة! ويالسعادتك أيها السرير الصغير، بما أحصل عليك من متعة. كم من الكلمات يتم تبادلها في ضوء المصابيح، وعندما يُبعَد الضوء كم من معارك حب تدور في العتمة. ليلة واحدة تَصنع من أي رجلٍ إلهاً. كانت أحياناً تخوض المعركة بنهدين عاريين، وأحياناً أخرى تُسقِمني باحتفاظها بثوبها. إذا أصررتِ على النوم بثيابك فسأمزق بيديّ ما تلبسينه. النهدان الحُرّان لا يمنعانك من ألاعيب الهوى. دعي هذا الحياء لمن أَنجبْن، ولِتَرَ عيونُنا الحبَّ طالما يسمح القدرُ. الليل الطويل يقترب منك ولن يليه أيُّ فجر» (بروبرسيوس، رثائيات، الكتاب الثاني، 15). تصف رثائياتُ بروبرسيوس الطابعَ المأتَميّ لتلك الرؤوس التي تكاد تكون رؤوسَ نساءٍ مُنوَّمات، رؤوسَ إسفنكسات عنيفات، تصف الطابعَ المأتميّ لتلك النظرات التي نقرأ على سطحها غوايةَ المشهد الأصليّ، غوايةَ الحلم والجموح والموت: «بالأمس، في المساء الذي أناره ضوءُ المشاعل، كم كان عُنفُكِ عذباً على قلبي، كم كانت اللعناتُ التي أطلقها فمُكِ الذي جُنّ، عذبةً على قلبي. رحتِ تدفعين الطاولة هائجة وثملةً من الخمر. وبيَدٍ فقدْتِ السيطرة عليها رحتِ تلقين بالكؤوس المملوءة فوق رأسي. ألقي بنفسك حقاً فوق

شعري، قطِّعيه، اطبعي فوق خدَّيّ آثار أظافرك، قرِّبي من عينيّ لهب المشعل، أحرِقي عينيّ، انتزعي ردائي، عَرِّي صدري. تلك بالنسبة لي علاماتٌ. المرأة التي تحب تَجمح. وعندما تُطلِق امرأةٌ هائجةٌ الشتائمَ، عندما تتمرغ عند قدمي فينوس العظيمة، عندما تمضي في الشوارع شبيهةً بمينادةٍ هاذيةٍ، عندما تشحب ملامح وجهها تحت وقع أحلام يقظةٍ جنونية، عندما تستسلم لتأثير لوحةٍ موضوعُها امرأةٌ، أستطيع، مثل هاروسبيسٍ(*) حقيقي، التعرُّفَ على أكثرِ علامات الحب يقينيَّةً». (رثائيات، III، 8).

كثيراً ما صُوِّر السرير في الجداريات الإيروسية، سواء كان فخماً كثير الزخارف والالتواءات، أو شديد التواضع. أظهر جوفينال ميسالين مؤْثِرةً حصيرةً على السرير الإمبراطوري. إذا كان المقعد يرمز إلى رتبة الزوجة الأم (الماترونة)، فالسرير يرمز إلى الغرام. إنه ينتمي إلى عالم الصمت، أو على الأقل العالم غير المعترَف به، عالم العَداء لِلُغة الاجتماعية. ثمة صفحةٌ من كتاب أوفيد (فن الهوى، الكتاب الثالث، 14) تصِفه: «إنه مكانٌ المتعةُ فيه واجبٌ. اجعلي من هذا السرير مأوىً لكل المتع. هنا، يجب نبذ الحشمة. أما عندما تخرجين منه، فاستعيدي حشمتكِ ودَعي جرائمَكِ في سريرك. هنا، يجب أن تنزعي رداءك بلا احتشام. يجب أن يسند فخذاكِ فخذَيْ حبيبك. هنا، ليختبئ لسانٌ بين شفتيك الحمراوين. هنا، دعي الأجساد تبتدع طرق تبادل الحب. يجب أن تجعل الحركاتُ الشهوانيّة خشبَ السرير يطقطق. بعدها، استعيدي أثوابك، استعيدي وجهاً مفزوعاً. بعدها، فلتُنكِر الحشمةُ سلوكَكِ الداعر. لا أطلب من المرأة أن تكون محتشمة، أطلب منها أن تبدو محتشمة. يجب عدم الاعتراف أبداً. الخطيئة التي يمكن إنكارُها خطيئةٌ غيرُ موجودة. الاعتراف هو الذي يصنع الخطيئة. أي جنون هو ذلك الذي يسلّط ضوءَ النهار على ما يخفيه الليل؟ أي جنون هو ذلك الذي يدفع الإنسان لأن يروي

(*) كاهن عند الرومان يتنبأ بالمستقبل عن طريق تقصّي أحشاء الأضحية.

بصوتٍ عالٍ ما يفعله بصوت منخفض؟ تغلق الذئبةُ (المومس) بابَها بالمزلاج قبل أن تعطي جسدها لأولِ رومانيٍّ يأتيها».

الشيطانان الرئيسيان يحميان السرير. يختلف كيوبيد عن سومنوس في اللوحات الجدارية، اختلاف النهار عن الليل. جناحا كيوبيد الأبيضان يقابلهما جناحا سومنوس الأسودان. كتبَ تيبولُوس (المرثيات، الكتاب الثاني، 1): «ها قد بدأ الليل يَكْدن أحصنَتَهُ. وخلف العربة الأمّ توجد جوقةُ النجوم المستثارة. يليها النعاس يغلِّفه جناحان عاتمان. وأخيراً الأحلام السوداء مترددةُ الخطى». تأتي شيطانةُ الظهيرة (الإسفنكسة) لتمتطي النائمَ ساعةَ القيلولة. وضعيةُ الامتطاء الإيروسية هي مشهدُ الحلم كما تصوّره الجدارياتُ الرومانية. لا علاقة لهذه الوضعية بالمازوخية أو سلبية الرجل وفقاً للتفسير الذي تقدمه وتفضِّله النساءُ في مجتمعاتنا المعاصرة، بل إن وضعية الامتطاء هذه هي وضعية المتعة كما يراها الذكور والتي تخوِّلهم بها رتبتُهم الاجتماعية والطبقية. كان نبلاء الرومان يضطجعون لتناول الطعام، أما السيدات الزوجات فيبقين بعيداً، جالسات في المقاعد المخصصة لرتبتهن الاجتماعية. وضعية الامتطاء الإيروسية تُحيل إلى إسفنكسات الجنوب الإغريقيات، الشيطانات المجنّحات اللواتي يقعدن، ساعةَ القيلولة، فوق عضو النائمين المنتصب، ويسرقن بذارَهم. ما تزال الكلمة الفرنسية التي تعني الكابوس cauchemar تحمل ذكرى الفَرَس التي تجثم فوق صدر الرجل أو تدوسه (calcare) وهو نائم. Mare هي لاميا(*) مصاصة الدماء الليلية الموجودة في الكلمة الإنجليزية المرادفة للكابوس: nightmare. ينام لوط في المغارة وتقوم بناته بامتطاء الوالد المستثار، فيلدن عمون ومؤاب. ينام بوز(**) وتقترب

(*) لاميا هي بنت الملك بيلوس أحبها زيوس وأنجبت منه عدة أولاد قتلتهم هيرا الغيور جميعاً، فاستحالت لاميا وحشاً يخطف الأطفال الرضع ويفترسهم. عاقبتها هيرا بأن حرمتها النوم.

(**) شخصية توراتية من العهد القديم، زوج روث.

جامعةُ البذار من عضوه المنتصب. إنه الحَمْل بالمباغتة. إنه تلك «الفرَس القاعدة». إما أن يبقى السيد ممدداً لأنه نائم، فتستغل المرأة الرغبةَ التي يثيرها نومُه، أو يبقى ممدداً فوق السرير لأنه السيد وليس عليه بذل مجهود. تأتي السيدة لتجلس فوقه مثلما تجلس فوق التمثال الحجري أثناء طقوس Muto، ومثلما تجلس فوق المقعد الخاص برتبتها. أو تأتي الخادمة أيضاً وتجلس فوق الرجل، ليس أبداً من موقع السيطرة على السيد، بل تأتيه طائعةً، لكي تقدم له المتعة دون إزعاجه.

* * *

يرفع الرجال الغطاء لكي يروا. المؤنث بالنسبة للرجال هو العضو الجنسي المشطور الذي يعرِّف ربةَ الحب. المؤنث هو ولادة فينوس، هو ما لا يستطيعون رؤيته، ما يتجسسون عليه ولا يرونه. يرون ولا يُرون. يرون لكنهم يريدون الحفاظ على أبصارهم.

ماضي الرجل هو ليلُه، والماضي هو بيتُ كل حالِم. ليس الرحم هو الماضي الأقدم، بل المهبل. ذلك هو افتتانُ القضيب الفاتن، ذلك هو المنزل الفاتن، البيت الأول، الفرن القديم. من الغريب أن تَفترض عمليةُ تكوُّن الجنين المهبلَ الذي هو سابق لها والذي هو أولاً بيتُ العضو. من هنا جاء منعُ سِفاح القربى: لا يستطيع العضو العودة إلى مكان الجِماع الذي مرَّ منه عند المخاض.

عملية الجماع أقدم من عمليةَ تشكُّل الجنين.

يجب أن ننظر بطرف أعيننا لأننا يجب أن نبقي في مرمى نظرنا ذلك الشيء الذي لا نستطيع النظر إليه، ذلك الشيء الذي يُفقدنا البصر.

نظرةُ الرجل تثقب النساءَ. وتلك النظرة التي تثقب والتي تحمل بداخلها إمكانية الخرْق، يمكن أن تثقب الشخص الذي ينظر. كل ناظِرٍ يشعر بالخوف على عضوه الجنسي، يخاف أن يصبح عضوهُ ثقباً. الخصاءُ لدى القدماء هو خصاءٌ لعيني الشخص الذي رأى

وليس لعضوه. فالمَخصيّ هو الأعمى: هوميروس، تيريزياس، أوديب. مَن تعرَّض للافتتان، من نظر مواجَهةً ورأى، فقدَ بصره.

ليس دقيقاً القول بأننا نرغب بأن نرى. فرغبة ورؤية أمران متماثلان: إنه الحلم. فالحلم في علم الحياة وعلم الحيوان يعني: الرغبةُ تَرى. توجد لدى الثدييات رغبة بالرؤية تتوق إلى كل شيء، وجاءت منها وظيفةُ الهلوسة في الأحلام. هذه الرغبة غير قابلة للتدمير أو الإشباع. إنها تنوب عن قوةٍ استعراضية بصرية تملكها الطبيعةُ لنفسها في الأزهارِ والجبال والألوان ومظاهر الشبوق(*) والانعكاسات والأحلام، ولَّدتْها الحياةُ من خلال عمليتي تكاثرٍ وتناظرٍ عفويتين وشبه ضروريتين، مثل الأذرُع والأرجل ومثل العيون ذاتها، المتاحةِ للنظر والتي تفتن النظر بمقدار ما تلتقطه بوساطة البصر. «عندما تُبقين عينيكِ مسبلتين بتواضعٍ نحو صدرك، تعلَّمي كيف ترفعينهما ثانيةً. ارفعيهما بقدرِ ما هو متاح لك رؤيته!» كما جاء في وصفةٍ قدمها فرجيل للمرأة في قصيدته الثانية من قصائد ريفية.

تعريةُ جسد الرجل لا تتناظر مع تعرية جسد المرأة. فالفرج في جسد المرأة هو الذي لا يُرى جيداً للرجل، هو الذي لا يُرى بشكل كافٍ، والذي يُرى كأنه عضو مخصي، كأنه سؤال مقلقٌ مطروح على الرجل. وعندما يتعرى الرجل فإن عضوه الجنسي هو الذي يُرى أكثر مما يجب في استعراضٍ مفرطٍ منتصب، ظاهرٍ إلى درجةٍ تَدفع المرأةَ إلى غض بصرها وإبقاء ناظريها على ما حَوْله والاكتفاء بالنظرة الجانبية.

في أسطورة بسيشه، يريد أبوليوس عدم الإفصاح عن طبيعة الإله إيروس الذي يجب، بأي ثمن، ألاّ يُرى. هل هو مسخ؟ هل هو طفل؟ إنه المتحول الرهيب، المتحول الذي ينتقل من الوحش إلى الطفل. إنه الإله الروماني موتونوس وقد تحول إلى بريابوس منهكٍ

(*) شُبوق (في عالم النبات)، هو انتفاخ في الأوعية يصلّبها ويزيدها حجماً.

هدَّهُ التقدمُ في السن وأصلع، أو إلى بريابوس طفوليٍّ لا شكل له amorphos، مثاليٍّ ونجِس.

«لا تحاولي معرفة شكل زوجكِ»، يقول إيروس لزوجته الشابة. «إذا رأيتهِ لن تريه ثانيةً!» وقبلت بسيشه بذلك طائعةً. وراحت كل ليلة تنتظر زوجها «الذي لا اسم له».

خافَتْ، لأن «ما يُرهِبها أكثر من أية مصيبة هو ما تجهله». جملة أبوليوس هذه، ربما كتبت فوق بلاط غرفة الأسرار.

قامت بسيشه في هدأة الليل، فيما زوجها نائم في السرير، وأوقدت مصباح الزيت. أصابها في الحال وجومٌ وخرَس. كان ذلك الوحش جميلاً. لكن الإله آمور تَحَوَّل في الحال إلى طيرٍ وفرَّ هارباً.

اقتربت إحدى خادمات فينوس وتُدعى كونسويتودينو من بسيشه صارخةً: «هل فهمتِ أخيراً بأن لك سيّدةً؟» أمسكَتْها من شعرها وجرَّتها حتى أسفل قدمي سيّدتها فينوس (التي جُرح ابنُها بنقطةِ زيتٍ سقطت من المصباح الذي كانت بسيشه ترفعه بفضولٍ فوق جسده).

وكما رُسِم فوق جدار في غرفة نوم عزبة الأسرار، تقوم خادمتان (الأمر الذي لا علاقة له برواية أبوليوس الكبيرة التي كُتبت بعد أربعة قرون)، هما سوليسيتود وتريستيسيا، بجَلْد بسيشه الحبلى، ثم تنهض فينوس وتنزع بنفسها عن بسيشه ثيابَها وتتركها عاريةً أمام كومة من حبوب القمح والشعير والدخن والخشخاش والحمّص والعدس والفول.

في النهاية يتم زواج إيروس من بسيشه: يسكب ليبِر النبيذ، ويتناول أبولو قيثارته ويبدأ بالغناء. ترقص فينوس بينما ينفخ ساتيرٌ في مزماره المزدوج وينفخ بانٌ في مزمار الراعي ذي القصبات المربوطة.

البنت التي ولدت من العناق الليلي بين بسيشه وكيوبيد سميت فولوبتاس Voluptas.

* * *

فعلُ الكلام حجابٌ يواري الافتتانَ حالاً. هذه القاعدة تُكثِّفها حكاية «الملك العاري» المعاصرة. الطفل، infans، الذي لم يَبلغ مرحلةَ اللغة، لم يبلغ مرحلةَ الحجاب: إنه ما يزال يرى العري الأصلي. أما الراشد، أي المتعاطي مع اللغة، فإنه دون أن يَشي بأدنى قدر من الرياء، يرى دوماً قضيباً حجَبَتْهُ اللغةُ التي جعلته راشداً. لأن كل من يبدأ بالكلام والتعاطي مع اللغة، له جسدان: جسدٌ سامٍ تَوضَّع «خطِّياً» فوق جسدٍ داعر. يصعب التمييز بين تمثالٍ إلهيٍ وقضيب مشوه، بين ميتٍ وحي، بين والدٍ وحبيب، بين طيف مثاليّ وجسد حيواني، بين ميتٍ ومحتضِر، بين بوتوس وإيروس.

الجسدان المغشي عليهما غير مرئيين. يلتفّ أحدهما فوق الآخر، يتداخل في الآخر، يُتلف الآخرَ من فرط المتعة التي لا تراها العيونُ المغمضةُ لأولئك الذين يغرقون فيها غرقهم في عتمةٍ أشد إظلاماً من عتمة الليل. لا يمكن للإنسان رؤية المتعة الشديدة. الوسائل الفنية التي تُصوِّرها لا توصِلها، بل تُنكِرُها حين تُميِّزها، تهرب منها، ولهذا السبب أيضاً يهرب الإنسان منها. إننا محقُّون في كرْهِ لوحات الحفر الإيروسية، ليس لأن هذه اللوحات تسبب صدمة، بل لأنها زائفة، لأن المشهد الغائب أبداً، المشهد غير القابل أبداً للتمثيل في لوحة، لن يستطيع إنسانٌ، هو ثمرتُهُ، «إعادةَ تمثيله» قط.

الفصل السادس

بترونيوس وأوزون

تصطدم مداعبات البشر دون انقطاع بحدودٍ مباغِتة شبَقيّة أو زمنيّة، حدود لا تَفهمها الرغبةُ التي تحرِّكها قط، فتخون صاحبَها فجأةً، ولا يعيها العشاق دوماً. ينتابنا اليأس والاضطراب من عدمِ كفايتنا الإيروسية ونقصِ ارتواءاتِنا أو عدم تزامُنِها في السعادة.

المتعة تَنتزع منا الرغبةَ. ونحن منذورون للتخيلات الخادعة كما هي الأسماك منذورةٌ للبحر.

يَظهر الفَرط الجنسي في جسد الذكر على شكل تشوُّهٍ لا يُحلّ إلاّ بفعلٍ عنيف. والفرط الجنسي يظهر كل مرة على شكل عودةٍ غير ملائمة ومفارِقة في الزمن يعيشها صاحبُها كشيء قسري وفي غير موضعه، شيءٍ مخجل ولا إرادي كلّياً، شيء قاهر يقصر عنه الوصف دوماً لأن اللغة تُجزّئ الليبيدو. الليبيدو كلمة لاتينية تناولها المعاصرون فحوَّلوها إلى كلمة مقدسة عصيّة على الترجمة ـ ضمن مفهوم ما كان لأيّ رومانيّ أن يقبل به ـ بغرضِ الإشارة إلى وجود بقايا ألغاز وشيء حيواني لا يُخرجه القضيبُ مع البذار، وليس للتاريخ أي تأثير عليه. ونظراً لاستحالة التزامن وغياب الاستمتاع الحقيقي فإنّ الرغبة الجنسيّة تُفسد نفسَها باستمرار، ناشرةً عدمَ الرضا المتعذّرَ الإصلاح، الجانبَ الملعون، الجانبَ الداعر، الجوعَ المتعطّش للإثارة الذي لا يستطيع أيُّ جسدٍ مذكر تلبيته.

ساتيريكون مؤلَّف وضَعه كايوس بترونيوس آربيتير. تندرج ساتيريكون في ما أسماه الرومان ساتورا satura (وعاءٌ نَتِن ذو طبيعة إيروسية أو داعرة) نظراً لارتباط هذا الاسم أصلاً بالأشعار الفاسينية الفاحشة وبالنزعة الهزلية التهكمية المرافقة لطوافِ ليبِر باتِر. قدَّم العلماء أخيراً الدليل على أن مؤلِّف ساتيريكون والقنصلَ الأعلى الذي يذكره تاسيتوس في الحوليات عام 67، هما الشخص نفسه. ولد بترونيوس في مرسيليا في زمنِ شيخوخةِ أوفيد المنفي. كان حاكم مقاطعة وقنصلاً أعلى. شمله الإمبراطورُ بحمايته، لكن تيجيلاّن نال منه. كتبَ تاسيتوس بأن كايوس بترونيوس أربيتير أملى مؤلَّفَه وهو يحتضر أثناء رحلة إلى كامباني، انتقاماً من نيرون. فبدلاً من الملحق الذي يضاف للتمجيد بالإمبراطور، كتب بترونيوس عن تهتُّك نيرون وأهل بلاطه «بأسماء شبان داعرين ونساء ضالاّت». ثم أرسل إليه تلك القصيدة التهكمية على شكل «مغلف مختوم». عندئذٍ انتحر بعد أن حطّم خاتمه، بقتلِ نفسه قتلاً بطيئاً جداً في حمَّامه عام 67 في مدينة كومِس. أعطى ناشرو القرن السابع عشر، خطأً، ذلك الوعاء النتن الداعر بحق، اسمَ ساتيريكون، التي لا نملك منها سوى مقتطفات طويلة في مزق صغيرة. يجري الحدث في مقاطعة كامباني بمدينةٍ قرب نابولي - ربما تكون بومبيي أو أبلونتيس أو ربما هركولانوم - ثم في مدينة كومس (حيث تهمس سيبيل بالإغريقية: «أريد أن أموت» وحيث أُكرِه بترونيوس من قِبل تيجيلاّن على الموت) وأخيراً في كروتوني.

للراوي عشيق يافع جداً يدعى جيتونيوس. ينشغل راوي «الرواية المكتوبة» بالاستماع إلى «روايات خطابية»، فلا يلاحظ بأن صديقه أسكيلتوس أراد أن يسرق منه جيتونيوس الشاب.

يمضي الراوي إلى ماخور.

يعثر على أسكيلتوس في نزلٍ منحطّ. يتقاتل الرجلان ويدَّعي كل منهما ملكيته الحصرية للمراهق.

يتسبَّبان بقطع طقوسٍ تقيمها ماترونة تدعى كارتيلا للتقرُّب

إلى بريابوس، فتأمر بجلْدِهما وجعلهما يُقسمان على ألاّ يفضحا الممارسات السرية التي شاهداها في مَصْلى بريابوس. تجبر الماترونةُ كارتيلا جيتونيوسَ أن يفضّ، أمام عينيها، بكارة فتاة في السابعة من العمر تدعى بانيشيس فوق بساطٍ أمرت خادمتَها بسيشه بِمَدِّه، بينما تقوم هي بمداعبة الراوي.

يذهب الراوي إلى تريمالخيو الذي يقيم مأدبةً فخمة تحوَّلتْ إلى عربدة مخالفةٍ للمألوف ومثيرة للغثيان. مع النبيذ تتحوَّل العربدة إلى كآبة. يقول أحدهم: «النهار لا شيء». يجيب آخر: «يكفي أن تلتفت حتى يحل الليل». ويقول آخر: «نطير أقلّ مما يطير الذباب». وفي النهاية يتنهَّد آخر قائلاً: «لسنا أكثر من فقاعة هواء.» تسمي الروايةُ النساءَ نسوراً أو مَباوِل، وتَعتبر الحبَّ الدائم قرحةً مدمِّرة. تقدم في تلك المأدبة «الإمبراطورية» أجمل الأطباق ذات التأثير الدرامي التي تَصوَّرها العالَمُ الرومانيّ.

يستغل أسكيلتوس نوم الراوي لكي يَلوط جيتونيوس ويقنعه بالذهاب معه.

يمضى الراوي بحثاً عن جيتونيوس فيلتقي بشاعر عجوز في صالة لعرض اللوحات ويعبّر أمامه عن حيرته إزاء بعض اللوحات التي لا يصله معناها. يرد عليه الشاعر العجوز بالخطاب الأزلي الذي يتردد في كل العصور والعزيز على الصحفيين كافة والعجائز كافة: «لم يعد هناك فنانون، لقد ضيَّع المالُ الفنَّ. مات فن الرسم. وسيسقط العالم مِزَقاً بين أيدي مانات ستيكس(*)».

يمضى الراوي برفقة جيتونيوس والشاعر العجوز على متن باخرة. تستحوذ تريفيما زوجةُ القبطان على جيتونيوس وتجعله

(*) ستيكس هو نهر الجحيم عند الرومان، يلف حولها سبع مرات، وتسبح فيه أرواح الموتى. كان جوبيتر والأرباب يقسمون باسمه وعندها يصبح قسَمهم غير قابل للرد. مياه نهر ستيكس تخلد من تغمره. غطست فيه تيتيس البطل الصغير هرقل ممسكةً به من كعبه فبقي الكعب المكان الوحيد الذي يُجرَح فيه.

عشيقَها (أسفل بطنه جميل إلى درجة يبدو معها الصبيُّ نفسُه ليس أكثر من زائدةٍ لقضيبه). يريد جيتونيوس قطع عضوه، أما القبطان فيزعم بأن أبيقور الربّانيّ قد نجح في تخليص هذا العالم من أوهامه: «بالنسبة لي، لقد عشتُ دوماً وفي كل مكان مستمتعاً باليوم الحاضر كما لو أنه اليوم الأخير والذي يُفترض ألاّ يعود قط».

ينقلب المركب، ويطلب الشاعر العجوز ألاّ يزعجه أحد أثناء الغرق: «دعوني أكمل جملتي!».

في كروتوني راح الراوي يكسب رزقه ببيع جسده. التقى بسيدة نبيلة: «هناك نساء لا تثيرهن غيرُ المداعبة ولا تستيقظ رغبتهن إلاّ لمرأى عبدٍ قد انْشَمَرَ رداؤه.» لكنه يبقى رخواً لحظة إشباعها. يتكرَّر ذلك العجز عدة مرات، فتنصرف السيدة بحثاً عن «متعة أشد صلابة». يشكّ الراوي بأنه تعرض لسحر، فيمضي إلى الكاهنة العجوز بروزيلينوس لكي تشفيه من عجزه: «أشعر بأنّ غضب بريابوس سيّد هليسبون، يجثم فوقي». فتتلو بروزيلينوس النشيد البريّابيّ التالي: «كل مرئيٍّ على الأرض يطيعني. حين أريد تجف الأرض المزهرة وتذوي. ولا يعود النسغ يسري في النبات، وحين أريد يصب كنوزَه صباً، وأجعل الصخور الرهيبة تُخرج مياه النيل. أوجّه البحر وتأتمر الأنهار والنمور والتنّينات بأمري. وبفضل سحري ينزل وجه القمر من السماء».

تضرب الكاهنةُ بروزيلينوس الراويَ بمكنستها، لكن دون فائدة. تضطر عندها إلى اصطحابه إلى إحدى كاهنات بريابوس تدعى أونوثيه (ويعني الاسم باليونانية «تلك التي إلهُها النبيذ»). دسَّت أونوثيه في شرجه قضيباً جلدياً مطلياً بالزيت والفلفل، ثم ضربت فوق عضوه بِضُمّةٍ من عيدانِ قُرّاص خضراء، عندها شمر العضو الذي عادت إليه الحياة أخيراً، رداءَ الراوي.

نجهل كيف تنتهي الرواية، ومن الممكن ألاّ تكون هناك نهاية سوى هذا المقطع غير المحقَّق.

* * *

كتب بترونيوس روايته بين عامي 66 و67. وفي عام 79 انطمرت هركولانوم وأبلونتيس وبومبيي وستابيز. ينتهي التاريخ الروماني الأدبي بمشهدٍ تهكمي، بالمعنى الضيق: كان القنصل ديسيموس ماغنوس أوسونيوس معلّماً لكل من باولان دي نولي وللإمبراطور غراتيان. يخاطب أوسونيوس المسيحيّ في مؤلَّفه باولوسَ المسيحيَّ أيضاً. كان للمشهد التهكمي الذي أراده أوسونيوس في مؤلفه، مذاق مثير للشك: فقد حوَّل مؤلَّف فرجيل (الذي لُقِّب بالعذراء la Vierge بسبب حيائه)، إلى مادة تهكمية داعرة عندما استأصل من كل قصيدة من قصائده، أبياتاً أو أجزاء من أبيات. لكن هذا الخيار نفسه الذي افتتح القرنَ الوسيط، حين يخلط صوراً مأخوذة من «الجورجيات»(*) بأخرى من الإنيادة، يقرُّ برؤيةٍ للحب ونزعةٍ طهرانيةٍ لا تنتميان بحالٍ إلى فرجيل (بوبليوس فرجيليوس مارو) الإتروسكيّ. يقدم أوسونيوس مشهده التهكمي المنتَقى بالطريقة التالية: «بما أن احتفالات الزفاف تحب القصائد الفاسينية، وبما أن هذه اللعبة القديمة الأصل تتطلب الإباحية في اللغة، فإنني سأقوم بنقل أسرار مخدع النوم والسرير. هكذا سيكون عليّ أن أحمرّ مرتين لأني أكون قد جعلتُ من فرجيل نفسه رجلاً عديم الحياء».

يقترب الزوج من الزوجة الشابة: «نظرتُ إليه، بعد أن كانت منذ وقت طويل تشيح بوجهها لردِّ ما يخيفها. ارتجفت أمام الحربة المهدِّدة. ثمة قضيبٌ مختبئ تحت ثيابه، أحمرٌ مثل عِنَباتِ البيلسان الدامية ومثل الزنجفْر، يطلّ برأسه المكشوف. وحالما تشابكت الأقدام، انفصل هذا الوحش الرهيب المخيف والهائل والأعمى، عن الفخذ، وراح، متلهفاً، يدكّ الزوجة المشتعلة. وفي ركن بعيد يقود إليه درب ضيق، ثمة شق يلمع وتنبعث من كتلته رائحة نتنة، ولا يحقُّ لأي كائن نقيّ المكوث عند عتَبته دون جُرمٍ. إنها مغارة رهيبة تنتشر

(*) أو أعمال الأرض، من مؤلفات فرجيل. قصيدة تربوية في الاقتصاد الريفي، ذات كمال أدبي رفيع.

من أعماقها المظلمة روائح تجرح المنخر. هناك أدخَلَ حلقاتِ حربته وقشرتَها الغليظة بدفعةٍ وضع فيها كل قواه. استقرت الحربة وراحت، في اندفاعها العميق، تشرب الدم العذريّ. دوَّت المغارة العميقة وأنّت. وأرادت هي، بيدٍ متهالكة، اقتلاع السلاح، لكن الرأس كان قد تغلغل بين العظام عميقاً جداً داخل جرح اللحم الحي. ثلاث مرات ارتفعتْ بظهرها واتكأت على مرفقها تريد الجلوس، لكنها ثلاث مرات سقطت ثانيةً فوق السرير، فيما بقي هو، بلا فزع ولا إبطاء ولا توقف، مربوطاً إلى مسماره وملتصقاً به، لا يعدل عن شيء. أبقى عينيه تنظران إلى النجوم، وراح يذهب ويعود بحركة منتظمة، يضرب ذاك الرحم. اقتربا تعِبَيْنْ من النهاية. عندها رجَّ لهاثٌ سريعٌ أطرافَهما وشفاهَهما الجافة. سال العرق سواقيَ من كل مكان، وهوى خائر القوى يقطر حالبُه سائلاً».

الفصل السابع

بيت وعزبة

الجداريات هي مكثَّفات لكتبٍ تراجيدية. وهذه الحكايات المكثَّفة كانت بمثابة دعاماتِ ذاكرةٍ لكتبٍ أخرى. أدى تدريب الذاكرة لدى الشعوب القديمة إلى عدد من التقنيات التي لم نعد نستخدمها لتقوية الذاكرة. كان سينيكا الأب أحد أكبر ذاكرات عصره. كان بمقدوره أن يستظهر، في زمن أغسطس، تراجيديا سمعها في زمن ديكتاتورية قيصر، من أول بيت فيها حتى آخر بيت. كانت الجداريات نفسها والحدائق والبيوت تُستخدم ككُتبِ ذاكرة. يروي شيشرون كيف ابتدع سيمونيدس فنَّ الذاكرة الاصطناعية بالاستعانة بترتيبِ تقسيماتِ شقةٍ اندلع فيها حريق، ولصقِ متتالياتٍ كاملة من الكلمات انطلاقاً من صُوَرها. الصوَر هي الكلمة التي كانت تدل على وجوه الآباء التي تُطبَع يوم وفاتهم في الألوان أو الصلصال الطري قبل الشيّ، أو في الشمع، بعد أن توضع فوق شفاههم مرآةُ النحاس التي يخبئها الأبناءُ في خزانة صغيرة في الباحة الداخلية لبيوتهم. درَس فرنسيس ياتِس طرق تقوية الذاكرة الاصطناعية هذه، الخاصة بالآداب الشفوية القديمة. بعد نحو قرنين كان فابيوس كنتيليانوس مايزال يقدِّم الذاكرةَ كمبنىً نجوب أرجاءه للعثور على الأشياء التي أودعناها فيه «اصطناعياً».

البيوت الرومانية هي أولاً كتبٌ وثانياً ذاكراتٌ. علينا ألاّ ننسى

أبداً، عندما ندخل بيتاً رومانياً، بأننا ندخل صفحةَ كتابٍ وصفحةَ ذاكرة، وعلينا عندئذٍ أن نستعيد حالاً تلك التأكيدات المستغلقة إلى هذا الحد بالنسبة لنا، والتي جاء بها شيشرون في نهاية الجمهورية في كتابيه Ad Herennium IV، وDe Oratore II: «لأن الأماكن تشبه كثيراً رقيماتٍ مطلية بالشمع، أو أوراق بردي. والصور تشبه رسائل. ترتيب الصور وكيفية توضُّعها يشبه الكتابةَ. فعلُ إلقاء خطاب يشبه فعل قراءة».

هذه التأكيدات هي تأكيداتُ خطيبٍ كان يحفظ خطاباته عن ظهر قلب، عن طريق النظر إلى جدران بيته.

يضيف شيشرون بأنه باعتبار أن الأشياء المخجِلة هي الأشياء التي نتذكرها على أفضل نحوٍ، لذلك فمن المفيد دوماً استخدام الأشياء الشهوانية لتنمية ذاكرتنا. اللوحات الموجودة داخل الروح تبدو مثل مشاهد ملونة أو غرف نوم، وصالات العرض أو الأروقة تشبه الأحلام. تكتظ الأحلام بالتوريات البصرية لأنها تشبه تلك المكَثَّفات الثابتة التي تتماثل معها الذاكرة، ونظراً لكونها ثابتة فهي تثير العواطف وتلامس القلب، ونظراً لكونها تلامس القلب، فهي تحط فوق الجدرانِ وفوق الأروقةِ وغرف النوم والجداريات. كانت الجداريات تكثِّف الكتبَ التي تُكثِّفُها الروحُ.

* * *

عندما التفتَ فلاسفةُ اليونان الأوائل نحو المجتمع المدني وتفكَّروا في القلق اليومي الذي يغرق فيه عنفُ الرغبة، زعم كلٌّ من الفيثاغورثيين والكلْبيين والأبيقوريين والرواقيين وفلاسفة الشك وأتباع الديانات الحديثة، بدوره، زعموا انفصالَهم عن هذا القلق كما عن تلك الرغبة. بشَّروا بفكرةٍ أنهم جميعاً غرباء عن ذلك العنف الخارجي وعن ذلك القلق الداخلي. وعندما جاءت الديكتاتوريات اعتَبَروا أنهم غرباء فوق أرض الاستبداد وأن عليهم الانفصال عن طغاتها والانعزال في الأرياف. وعندما جاءت الإمبراطورية استَبطَنوا فكرةَ الوطن. كانوا أَحضرَ بديهة من نرسيس وهو

يكتشف انعكاسَه المرعبَ المتحجر، أمام نظرته، حين قالوا بصوت خفيض: الكون هو الأنا.

كان أبيقور في القرن الثالث ما كانَه فرويد في القرن العشرين، ولعبت نظريتهُ دوراً اجتماعياً شبيهاً بالدور الاجتماعي الذي لعبته نظريةُ فرويد. اشتركا بالفرضية الأولية نفسها: الإنسان الذي لايستمتع يَصنع المرضَ الذي يُضنيه. ويضيف كلاهما بأن القلق ليس سوى الدافع الجنسي الذي يطفو ثم ينقلب على نفسه ويسمِّم صاحبَه. عند هذه النقطة يقف الشبَهُ. يقول المقطع 51 من مؤلف أبيقور: «ينقل الناس جميعاً قلقَ بعضهم إلى البعض الآخر مثل وباء.» لم يطرح أبيقور نفسَه فيلسوفاً بل مُعالِجاً. كلمة Epikouros تعني باليونانية «ذاك الذي يأتي للنجدة». وكلمة Therapeutikos تعني «ذاك الذي يعالج». كان يكره كل الفلسفات ولا يرى فيها أكثر من بُنىً للهروب والوهم. كان أبيقور أول من فهم، يقول لوكريسوس، أن لكل إنسان في حميميةِ بيته قلباً قلقاً يعذِّب الروحَ بهمومه الباطلة فلا تجد الراحة (عن طبيعة الأشياء، مجلد VI، 15). الجسد وحده يقدم النجدة. «سيريس أعطت الناسَ القمحَ، ليبير أعطاهم النبيذ، وأبيقورُ عِلاجات الحياة». والعلاجاتُ أربع: الإله لا يُخشى منه؛ الموت لاخطر منه؛ السعادة يمكن الوصول إليها؛ كل ما يُخيف يمكن احتماله.

كان ديموقريطس يقول: «الجِماع سكتةٌ دماغية صغيرة، لأن إنساناً يخرج من إنسان مقتلعاً نفسه منه كأنه ينفصل عنه بضربة». رأى إبيقور عكس ما رآه ديموقريطس: كل المتع تنبع من الجسد، ولكل متعة وحدةٌ حيويةٌ فوق انعدام الألم. المتعة هي الإحساس البشري الوحيد الذي يؤلِّهنا والذي يجعلنا أكثرَ مما نحن عليه في الحقيقة كمجموع ذرّات: المتعة تمنح الجسدَ إحساساً أعلى بذاته، تجعل من الروح كائناً إلهياً. ليس هناك سوى تجربة واحدة تُشعر الإنسان بأنه حي: تجربة المتعة، لأنها توحّد الجسد بالروح. والجماع الذي هو مصدر الجسد الحي، هو غايةُ الجسد الحي في أقصى صحته. هنا تَحوِّل الحياةُ الجسدَ الإنساني إلى كلٍّ شامل

حقاً، هو يصبح أنا. يمكن تعريف المتعة بأنها الكائن البشريّ الذي يشكّل جسداً واحداً مع الحياة. في العناق الجسدي يمكن الإحساس بالمتعة نفسها والمتعة المحسوسة نفسُها هي السعادة، ولا شيء في الألم أو في الفكر يمكن مقارنته بتلك التجربة الجامعة.

كان صولون يقول: «لا يمكن لأحدٍ، قبل لحظته الأخيرة، الزعم بأنه سعيد». وصرح أبيقور: «على كل إنسان التعبير عن شكره على السعادة في الحضور المُفعَم للحاضر». وقال الرومان: «كل ساعةٍ هي ساعة قصوى» والتي تعني أيضاً «نقطة الذروة».

الطبيعة الظّليّةُ للآلهة طبيعةٌ رقيقة وقَصِيّة، تتبدى هيئتُها الكونيةُ للبشر في الأحلام. ونظراً للبنية الذرية شديدة السرية وشديدة السيولة لطبيعة الأرباب، فإنهم أجسادٌ شفافة وشِبه لوحات مرسومة. كانت الأبيقورية نظرية للذرة المكانية والذرة الزمانية: ليس هناك سوى رؤىً ولحظات (لحظاتُ حياة ولحظة موت)، وكثافةُ اللحظة هي العلاج الوحيد. يجب التغلب على رعب الموت بجنون الحياة اللحظيّ والذي لا يزعزعه شيء.

كان تلامذة أبيقور، بوصفهم ذراتٍ زمنية وذرات اجتماعية، يفضّلون الوحدة أو على الأقل يفضلون التجمعاتِ البشريةَ قليلة العدد على المدينة والحشود. كان أبيقور يقول بأن كل حشد عاصفةٌ. والكلمة اللاتينية التي تعني «فرد» ترجمةٌ لكلمةِ «ذرّة». جعل أبيقور الأفرادَ الفخورين والمستقلين، نقيضاً للحشد. الوجود القائم على ذرّات مفردة بلا غاية تشكّل أساسَ النظرية والمادةَ الوحيدة للطبيعة، قاد كل ذرة بشرية إلى «عزلة التنسُّك» (الاستقلال العلاجي أو الفردانية الاجتماعية). تكثّفت هذه الرؤية الذرية للحياة اليومية (الجواهر المفردة)، تكثّفتْ في صورة الحديقة: جلْبُ ذرةِ ريفٍ إلى المدينة، والعيشُ بداخلها كفردٍ منذورٍ لذراتٍ من اللحظات. كانت تلك الفكرة ما تزال تبدو لـِ بلينيوس شيئاً جديداً على نحو لا يصدَّق. هكذا أُطلق على جماعة أبيقور اسم «الحديقة».

* * *

في عام 1752 استُخرجت من أنقاض هركولانوم مكتبةٌ أبيقورية مكونة من 1700 مجلد في لُفافات مخطوطة على ورق بُردي أُتلفت أطرافها بالحمم الملتهبة التي غطت المدينة. وسرعان ما أطلق على هذا المكان اسم عزبة البُردي. وبما أن المجلدات كانت متحجرة وجافة وصعبة المَدّ، تم تقطيع كل مخطوط إلى أجزاءِ أعمدةٍ تمَّ لاحقاً وضع بعضها لصق الأخرى. غالبية هذه المخطوطات، باستثناء رسالة أبيقور الضخمة عن الطبيعة، تعود لصديقِ فيلسوفٍ من تلامذةِ أبيقور، عاش في زمن الجمهورية وفي ظل ديكتاتورية قيصر، يدعى فيلوديم. مؤلفات فيلوديم سلسلة من الرسائل الصغيرة عن الآلام والموت والثروة والصحة والغضب والكلام الصريح والعلامات والآلهة والورع والموسيقى. في عام 1752، لم يكن قد تمّ بعد بسْط جميع بَكرات المخطوطات التي عثر عليها في عزبة هركولانوم ولا تمّ تقطيعها جميعاً أو نسخها ونشرها.

كتب فيلوديم فيلسوفُ هركولانوم في رسالته التي تحمل عنوان (عن الموت XIV): «إننا، حتى في أحلامنا، لا نستطيع امتلاكَ الزمن الذي ينتزع الملْكية». يجب ألا نتمنى للبشر حياةً مديدة، ولا يوجد في الحياة، طويلةً كانت أم قصيرة، «مزيد» من الزمن. الشيء الوحيد الذي له قيمة هو اللحظة القصوى في حضورها الممتلئ. تقول حِكَم الفاتيكان: «لا يجب إطلاقاً تأجيل أي فرحٍ». في زمن إمبراطورية أغسطس قال هوراس: اقطفْ يومك Carpe diem (كانت صورة القطاف كل يوم كما لو أن الأمر هو قطاف وردةٍ وحيدة تُزهر، كانت ما تزال صورةً جديدة. ليس هنالك يومان، ليس هنالك وردتان، ليس هنالك جسدان، وليس هنالك وجهان). يجب أن تقول في كل لحظة: «تَوقّفْ!» ليست الحياة سوى رجفةٍ ولادةٍ جديدة كل مرة، تعيد إنتاج نفسها على هذا النحو، وتَبرز في كل ذروة من ذراها، وتستنفد كل سعادتها في كل مرة، وقد صُفِّيتْ أكثر فأكثر من الاضطرابات والمخاوف. يستطيع الإنسان «تكثيف» الحاضر.

ما هو هدف الحياة؟ الأكل، النوم، التقلصات الناجمة عن الدافع الجنسي: (الجوع، النعاس، الليبيدو، تلك هي الدائرة التي ندور فيها). التقلُّصات، هي الشيء الذي نولد منه. ينكفئ الانهيار العصبي إلى عتمةِ ما قبل الولادة. والشغف الإيروسي الذي نشعر به أثناء حياتنا هو الغاية الأخيرة والوحيدة التي يَنذرُنا لها جسدُنا. الحاجاتُ ليست مستبدَّةً استبدادَ الرغبات، وعلى عكس الرغبات، فإن الشبع يطفئها. لا نرى في الأكل والشرب والحَرّ «أشياءَ فاتنة»، أبداً. وأقصد بـ «أشياء فاتنة» تلك الأشياء التي تدوم بعد الإشباع الذي تمنحه، بل وحتى داخل الفرح الذي تمدُّنا به. يقول أبيقور بأن المتعة الإيروسية تبقى فينا معيارَ كل سعادة. الفعل الجنسي يجعل النظامَ الكونيّ وشيكاً. يقول أرسطو بأن القضيب هو المصهر النجميّ الذي تتحقق فيه المواطَنةُ. اللحظة الإيروسية هي اللحظة التي تتجلى فيها الحياة بأكبر قدر ممكن من القوة (القوة الهائجة والتي تكاد تكون مؤلمةً للعضو الذي يَشتهي) في الكثافة الممتعة. المتعة هي الحاضر المشبَع. في المتعة، الحياةُ نفسها هي التي تتَّحد بنفسها وبكيانها العضوي (وحتى بقابليةِ كيانها العضوي للموت)، اتحادَ الحرارة بالنار والبياض بالثلج.

* * *

في الجداريات يحيط الفراغ بالوجوه المرسومة. وهذه الطريقة في الرسم التي تجعل كل شخص كأنه جزيرة، يجب فهمها انطلاقاً من التصور الذري للطبيعة لدى أبيقور. آمَن لوكريسوس بأن الفراغ يحيط بكل شيء، وأن الكون غير محدود فهو إذن بلا مركز. إنه ما لا يمكن جمعُه. تصورَ لوكريسوس الكونَ على أنه فراغ غير محدود تمطر فيه الذرّاتُ بلا نهايةٍ بحركةٍ أبدية لا تتغير من أعلى إلى أسفل. وتَصور لوكريسوس الحياة على أنها انبثاق متماثل لبذارٍ شبيه بانهمارِ الأطياف في الفضاء كالمطر.

الكلمتان اليونانيتان eikon (أيقونة) وeidola (صنم) تعنيان

الصورة. وsimulacra،أو simul باللاتينية هي الأطياف الذهنية في الأحلام أو الأوهام. كان الأرباب في المقام الأول مرافِقين مُتَخيَّلين أي: أطياف أقنعة ديونيزية. إنه ما عبّرت عنه هجائيةُ لوسيليوس الخامسة عشرة التي تحمل عنوان (Ut pueri infantes): «مثلما يعتقد الأطفال الذين لم يبلغوا مرحلة اللغة بعد، بأن جميع التماثيل البرونزية حيةٌ وبأنها بَشَر، كذلك يعتقد الناس بأن الأحلام المفبرَكة حقيقيةٌ، ويعتقدون بأن في التمثال البرونزي قلباً يخفق. إنها صالةُ عرضٍ لوحات، ولا شيء حقيقي. الأشياء كلها مصطَنَعة»، وقد أضاف سترابونٍ بأن فن الرسم القديم (جغرافيا، 1، 2، 9) بأكمله هو «أقنعة مسرح أُعِدَّت لإخافةِ الأرواح الضعيفة، صنعها نحاتون ورسامون كوفئوا عليها من رؤساء الدول».

قال أرسطو: «لا يمكننا التفكير دون صورة عقلية فانتاسمية.» وأضاف في كتابه عن الذاكرة (De memoria 449 b) بأن ليس هناك ذاكرة دون صور فانتاسمية. الكلمة اللاتينية التي تعني «طيف» تترجم الكلمةَ اليونانية التي تعني «صنم معبود» مثلما تترجم الكلمة اليونانية phantasmata. يجب التفكير بالمعاني الثلاثة معاً التي يعرّف بها لوكريسوس الأطياف: إنها فيض مادّي للأجسام التي هي عبارة عن سحابة من الذرّات والتي تشكل مجموع العالم وأطياف الموتى وخيالات الآلهة. ليس هناك سوى ذرات، وكل حسّ هو تَصادم ذرات. هذا الاحتكاك الفجائي احتكاك صامت وغير منطقيّ ومطلق ولا يخطئ. وكل رؤية هي انبعاثُ ذرات يقفز عكس مطر الذرّاتِ الهاطلة في الفراغ. وُجِد العالم بمصادفة تتكرر كل لحظة، وبمصادفة تتكرر كل لحظة، نفكِّر، وبمصادفةٍ تتكرر كل لحظة نحن موجودون.

* * *

يحيط الفراغ بأجساد البشر ـ الذرّات. تتناغم رغبةُ الإنسان بالاستقلال مع رغبته بأن يكون بأقل قدر من التعاسة. بعيداً عن المدن يعيش الفرد حياةً أكثر ذَرِّيةً (توحُداً). كرهُ المدينة وما يفرضه

من ابتعاد هو الخطوة الأولى من خطى الحكمة. كتب بلينيوس إلى مينسيوس فندانوس: «إذا أخذتَ الأيام التي أمضيتَها في المدينة يوماً بيوم، وجدتَ بأنك قد استفدت من وقتك. وإذا أخذت العديد منها معاً، لما وجدت فيها فائدة. جميع المشاغل التي بدت لك يومَ وقوعها ضرورية، تشعر في هدوء الريف بأنها فارغة. عندئذٍ تبزغ الفكرة التالية: تلك كانت أياماً ضائعة. هذا ما أقوله لنفسي عند وصولي إلى عزبتي في لورانتس. هنالك أقرأ وأكتب. لا أسمع شيئاً آسف لسماعه، ولا أقول شيئاً آسف لقوله. لا أحد يأتي ويُسمعني قولاً سيء القصد في ذمِّ أي شيء. وأنا نفسي لا أوجه لوماً لأحد. لاتوتِّرني رغبةٌ ولا تؤرقني خشية، ولا تقلقني شائعة. لا أكلّم إلاّ نفسي وكتاباتي. أنت أيها البحر، أنت أيها الشاطئ، أنت أيها المتحف الحقيقي والمنعزل، أنتم الذين تُمْلون!».

ما أسماه أبيقور autarkeia، (رفضُ العبودية. الحرية المستقلة عن كل شيء كغاية للإنسان الحكيم) ترجَمَهُ الرومان على نحو يدعو للاستغراب بـ temperantia (بمعنى المتعة القصوى، المتعة التي يحدُّها الألمُ في كل لحظة). كلمة Autarcie تعني أيضاً الاحتمال القائم في كل لحظة بالعودة إلى حالة الطبيعة. بعد الحروب الأهلية، وانطلاقاً من الانهيار السياسي أو القومي أو الإمبراطوري أو العالمي فكَّر الرومان بالاستثمار. كانت ذكرى الحروب الأهلية ماثلة في أذهانهم، وأمام أعينهم الثقافاتُ المدمَّرة وبقايا المدن التي ساهموا بأنفسهم في إكثارها فوق سطح العالم. خوفاً من تلك اللحظة نزع كلُّ مواطن عادي إلى توحيد أراضيه في عزبة كبيرة خاصة.

كانوا يلوّنون أماكن الاعتكاف ليس فقط في القصور المشادة في المدن، بل في أماكن الاعتكاف نفسها. حتى عِزب كامباني المحاطة بالحدائق، صورت فوق جدرانها حدائق. عندما وصف بلينيوس لـِ رومانوس العزبَ التي يملكها ظن نفسَه بارعاً بمقارنتها

بالمسرحيات الإسكندرانية(*)، في حين أن كل ما فعله هو استعادة الإخراج الديونيزي الذي استهوى الرومانَ لدى الإغريق قبلها بأربعة قرون: «على شاطئ بحيرة لاريوس أملك عدداً من العزب، لكن اثنتين من بينها جميعاً، تمنحاني من الاضطراب بقدر ما تمنحاني من المتعة. إحداهما ترتفع فوق الصخور على طريقة منطقة بايبس، وتطل من الأعلى على البحيرة؛ الثانية، أيضاً على طريقة منطقة بايبس، تُحاذي البحيرة. لذا أسمّي الأولى: تراجيديا، والثانية: كوميديا. كأن الأولى تقف فوق ما يشبه الكوثرن، والثانية فوق ما يشبه المداس. الأولى التي فوق تلٍّ ناتئ، تَفصِل بين جَونين، والثانية تحيط بجونٍ واحد، ممتدةً بمُنحنىً فسيح. يتبع المتنزِّهُ على مِحفَّة في الأولى خطوطاً متعرجة من مطَلٍّ إلى مطلّ، وفي الثانية تسير المحفّاتُ في مسلَك طويل يحاذي الشاطئ. الأولى مستثناة من الأمواج التي تتحطّم فوق الثانية. يمكنك من الأولى مشاهدة مراكب الصيادين، ومن الثانية يمكنك أن تصطاد بنفسك وتلقي بالصنارة من غرفة نومك، بل حتى من سريرِ راحتك، كأنك في مركب».

* * *

لا يسكن الإنسانُ داخل بيتٍ فقط، بل يسكن البيتُ داخل روحه أيضاً. وعلى نحوٍ مفارق فإنّ تحريم الحب والأهواءِ الفينوسيّة المتّقدةِ، المفروضَ على الماترونات الرومانيات، ملازمٌ لمفهوم البيت.

كانت روما قرية نبلاء فلاّحية، أو مجمعاً من أرباب بيوت (يسمون آباء) يمثلون عشائرهم ضمن عائلة أوسع (هي مجلس الأمة)، ويخضعون لديانةٍ عائلية (عبادة اللارات(**) وتبجيل

(*) المسرحيات التراجيدية الشعرية التي عُرفت في عصر البطالمة.

(**) من اللغة الإتروسكية Laris، وتعني رئيس. اللارات، لدى الرومان، هي الآلهة التي تحمي البيت.

صور الآباء الموتى). قال أسخيلوس في الأبيات 606 ـ 657 من كتابه Les Euménides، بأن الأمهات لا يَخلقن الأبناء، ويؤكد أبولون بأن الأمهات لسن أكثر من حاضناتٍ لبذرة يودعها عضو الآباء الذي تَحوّل إلى fascinus، في أرحامهن. فالنساء إذن غريبات، جنسانيّاً، عن الأطفال، باعتبار أن كل ما يفعلنه لهم هو تقديمُ بطونهنّ بيتاً لحضانتهم، وأنّ الشيء الوحيد المهم هو الشيء الذي يبرز (يندفع، يقفز) ويودع فيها البذارَ. نقل لنا بلوتارك بأن كاتونيوس قال يوماً وهو يحاجج لحظرِ عاطفة الحب المشبوب عند الماترونات، بأن الإنسان العاشق «يسمح لروحه بأن تَحيا في جسد إنسان آخر» (بلوتارك، كاتونيوس، مجلد XI، 5). يا لهُ من تعريفٍ مدهش. إنه يشير في آن واحد إلى القواعد المقدسة التي تقونن حياة الأفراد، ويبرز الطبيعة الشيطانية لداءِ الحب المشبوب هذا: حب لا يتعارض فقط مع الرتبة الطبقية للماترونات، بل يهدد الهوية الشخصية، يجعلك تغيِّر بيتَك.

في اليونان القديمة، ثم في العالم الإتروسكي، وبعدهما روما، اعتُبر الحب والموت شيئاً واحداً. الحب يأخذ الإنسان إلى بيت آخر (اختطاف هيلين إلى قلعة طروادة)، والموت يأخذه إلى بيت آخر (اختطاف برسفونة إلى العالم السفلي حيث تنتقل الأجساد المحترقة أو المدفونة). يشكِّل إيروس وثاناتوس عمليَّتي الاختطاف الكبريَيْن الممكنتين. إنهما بالدرجة الأولى الإلهان اللذان لا يعيّنان موقع الأشخاص اجتماعياً (أحدهما في بيت الزوج الحي، والثاني في قبر الزوج الميت). هذان الاختطافان يُغرقان الشخصَ المختَطَف في الحالة الجسدية نفسها: إما نوم متناوب أو نهائي. لهذا السبب ارتبط هيبنوس بـ هادِس ارتباطَه بـ إيروس. ينقلك هذان الاختطافان، سواءٌ في حشرجة الرغبة أو حشرجة الموت، إلى الظلام. علم النفس، في طوره الأقل صقلاً، بقي زمناً طويلاً على ما هو. في الأساس الأولي للاختطاف لم يوجد فرق بين الموت والرغبة. الرغبة بالشخص الغائب سواء في النوم أو اليقظة، هي نفسُها في حالة

الحداد أو حالة العشق. ما هو بيت الغائب؟ إنه القبر أو القلب. عندما تَحمل إلكترا المِرمدةَ الحديدية التي تضم رُفات أورست المزعومةَ أمام أورست الحيّ الواقف أمامها، يكون للمشهد وقعٌ يعادل وقع الاستعارة المؤثرة التي أدخلها تاسيتوس، بأنَّ القلب هو «قبرُ» الذين أحببناهم. يعقد تاسيتوس مقارنةً قوية بسيطة بقدرِ قِدمها: القلب هو «البيت الجهنمي» الذي تسكن فيه صورةُ الذين نحبهم، كما أن القبر هو «القلب الحي» الذي تقيم فيه «أطيافُ» الذين غادروا «ضياء» هذا العالم إلى النار.

أما الماترونة فمستحيل عليها سكن الجينيوس (الروح التي تحمي) الخاص بها في بيتٍ domus آخر غير بيتِ جسدها الشخصي. إذ لا يمكن للـ domina (حارسةُ البيت) أن تكون عبدةً في مكانٍ خارج رتبتها. هذا الحضور النفسي في أكثر من مكان (مهماز فرسيوس المجنَّح، جناحا كيوبيد) مدمِّرٌ لهويةِ المواطنين الذين قد يولدون منه، مدمِّرٌ لنقاءِ السلالة ورتبة الزوجة. اعتقد الرومان بلزوم حماية المواطنين من الهوى عن طريق إشباع رغباتهم في مكان آخر غير بيتهم. ذكر بلوتارك بأن المراقِب كاتونيوس لمح أثناء عودته من ميدان روما شاباً من النبلاء يخرج من ماخور. وفجأةً أخفى الشاب الأرستقراطي وجهه بطرف ردائه عندما رآه قادماً. وبدلاً من أن يقوم المراقب بتأنيبه، قال له صائحاً: «كن شجاعاً يا صغيري! حسناً تفعل بمعاشرة النساء الوضيعات وعدم التعرض للنساء المحصنات!» في اليوم التالي عاد الأرستقراطي الشاب وقد شعر بالفخر للاستحسان الذي حصل عليه من كاتونيوس، إلى الماخور وحرص على الخروجِ منه متباهياً في الساعة نفسها تماماً. قال له كاتونيوس: «مدحتُكَ على ذهابك إلى الفتيات للتعبير عن فائض بذارك، ولم أقل لك أن تجعل الماخور بيتك!».

هذا الخلط بين الجينيوس والروح يمكن قراءته في الاسم الذي اخترعه العشاق لعشيقاتهم، والذي استمرّ في الكلمتين الفرنسيتين «Dame» أو «Madame». أما Domina فهو الاسم الذي كان يطلقه

العبيد على الماترونة. إنها «المهيمِنة» على البيت. وعندما يسمي العاشقُ المرأةَ التي يحبها «Domina» (Dame، maitresse)، فإنه يكسر رتبتَه الاجتماعية ويحوّل نفسه إلى عبدٍ لها. تشهد على ذلك القصيدة العاشرة من الكتاب الأول للشاعر سكستوس بروبرسيوس: «تجنَّبْ الكلماتِ الباهرة وفتراتِ الصمت المديدة. ولكي تستمتع بعلاقة الحب يجب أن تكون أكثر تواضعاً على الدوام، وأكثر خضوعاً على الدوام. ولكي تكون سعيداً مع المرأة التي تحب، المرأة الوحيدة التي تحب، عليك ألاّ تبقى إنساناً حراً». النظير المؤنث لهذا الوضع وإن كان مصطنعاً نظيرٌ ضمنيّ الانفجار: وضعُ الماترونة «سيدة - عبدة» يمثل تناقضاً في المصطلح وليس في الواقع.

خضعت روما نفسُها لنظامٍ متناقض: فعلت كل شيء من أجل تجنُّب نضوب ينابيع الحياة، نسغِ الفحولة، الانتصار على الشعوب الأخرى، وكل شيء من أجل عدم التعرُّض لنظام المدينة التي تعيش حالة غليان فينوس. خروج فينوس من المياه المضطربة هو ثمرةُ الأمواج التي ولدتها. متعة فينوس مرتبطة بالشعور الأوقيانوسي الذي هي ابنتُهُ والذي لا ينتاب الرجالَ في نشوتهم الخاصة. كان ليمنيوس يقول بأن المرأة تشعر بمتعةٍ مضاعَفة مقارنةً بمتعة الرجل: «تنتزع بذارَ الرجل وترمي ببذارها معه». عدم قدرة النساء على التحكم برغباتهن، والعنف الذي تُغرقهنّ فيه مشاعر الهوى، والجنون الفينوسيّ المُعْدي، تلك هي اللازِمةُ التي كانت ترددها روما. تلك هي أيضاً أسطورتها المؤسِّسة، نزعتُها الديونيزيّة (التي لم يعرفها الإغريق إلى ذلك الحد، من جهة بسبب طقوس لِواطة الأولاد، ومن جهة أخرى بسبب اعتبار قسم النساء مؤسسةً اجتماعية). كتبَ أوفيد في فن الهوى:(رغبة النساء أشدّ من رغبتنا، وتنطوي على قدر أكبر من العنف والغواية).

أكثر ما أثار الاستنكار في كتب أوفيد الإيروسية الثلاثة (كتاب الحب، فن الهوى، هيروئيدات) هو فكرة المبادَلة، فكرة مزج الإخلاص بالمتعة، الأمومة بالإيروس، التناسل بالشهوانية، هيمنة

الزوجة كرتبة طبقية والعبودية العاطفية والدَّنسة للرجل. نُفي أوفيد العبقري من قبل أغسطس إلى شواطئ الدانوب. ولم تتكرم زوجته، كونُها ماترونة فاضلة، بمرافقته، فمات وحيداً بعد ثمانية عشر عاماً دون أن تتنازل زوجته وتأتي مرة واحدة لزيارته.

عقد أنطونيو مع كليوباترا ميثاق موت. كان الهوى بالنسبة للحبيبين احتضاراً بطيئاً. كذلك كان بالنسبة لـ تيبول وديليا، ولـ بيرس وسينثيا. مواثيق الموت هذه المستعارة من الشرق، وعلاقات الاستعباد النفسي تلك، تتناقض مع ميثاق التوالُد والارتباط بِبيت، اللذين يقوم عليهما الزواج الروماني. إنها نقيض علاقة التفاني غير المتبادلة pietas من الابن نحو الأب.

وقع بومبيوس في حب زوجته (جوليا بنت قيصر)، فصار محطّ سخرية وسرعان ما تحولت قصته إلى مضرب للأمثال. كان ذلك الحب المعلَن أحد الأسباب التي جعلَتْه يخسر السلطةَ والحربَ. لا يمكن للسلطة أن ترتبط بالحب، بل بالشهوة فقط. كيف يمكن للهيمنة أن ترتبط بالتبعية؟ لقد انتَزع إخلاصُ بومبيوس لزوجته، هيمنتَه السياسية (السلطة التي مكَّنته من زيادة القدرات الحيوية للعالَم الروماني وازدهار روما بالانتصارات).

* * *

في نهاية حياة التوَحُّد يصبح الأنا ego هو البيت domus الحميمي. فكرةُ الفرد صنعتها الفلسفةُ الأبيقورية. وفكرةُ استقلال الروح في تَذَكُّر الخطيئة، تشكَّلتْ لدى أوفيد في مدينة تومس وتبلورت نهائياً لدى أوغسطين في قرطاجة. ومثلما أن الروح هي غرفة نوم داخل الجسد، أصبح النموذجُ المثالي لصومعةِ بلينيوس في مدينة كوم، مخدَعَ نوم سرّي وعازل للصوت. من عزبة إلى عزبة، لم يتوقف كايوس بلِيْنيوس سيكوندوس عن تجهيز ركنِه الخاص zotheca. كلمةُ zographia اليونانية هي فن الرسم. أصبحت المكتبةُ مُعتزَله الخاص (zotheca). هذه الكلمة تعني باليونانية «مكان

تُرَتَّب فيه الحياة» (مضجع، غرفة نوم صغيرة). هكذا يصف بلينيوس مُعتَزَله الخاص، «غرفةَ نومه الصغيرة، الركنَ الذي ينفرد فيه بنفسه (رسائل، XVII، 22): «في نهاية المِطلّ، نهاية الرواق، نهاية الحديقة، هنالك مقصورةٌ أكنُّ لها حبي كله، حبي الحقيقي. أنا مَن وضعها هناك. فيها مِحَمّ(*) شمسي له نافذة تطلّ على الشرفة وأخرى على البحر، والنافذتان معرّضتان للشمس. هنالك غرفة نوم تشرف عبر باب مزدوج على صف الأعمدة، وعبر بابٍ آخر على البحر. وهناك قُبة كمخدع للنوم zotheca تشغل وسط أحد الجدران وتنغرز فيه، وبزجاجِ نوافذ وستائر يمكننا، كما نشاء، ضمَّها إلى غرفة النوم أو فصلها عنها. يحتوي مخدعُ (zotheca) المقصورة على سرير وكرسيين. ترى البحر عند قدميك، والعزب خلفك، والغابة عند رأسك. وكلٌ من هذه الإطلالات تَظهَر لنا من خلال العدد نفسه من النوافذ. لا يلتقط هذا المكان أصواتَ العبيد ولا هديرَ البحر ولا هبوب العواصف ولا وهجَ البرق ولا حتى ضوء النهار إلاّ إذا فُتحت النوافذ. عُمق هذا الابتعاد وهذه العزلة يفسره وجود ممر بين جدار غرفة النوم وجدار الحديقة. هكذا ينتهي مفعول الأصوات في الفراغ المحصور بين الجدران. مقابل غرفة النوم هذه توجد حجرة تدفئة صغيرة جداً ذات نافذة ضيقة تنتظم من خلالها الحرارةُ القادمة من الأسفل. يليها ممر وغرفة نوم تواجه الشمسَ حتى ساعة الظهيرة. عندما أنسحب إلى هذه المقصورة يبدو لي أني بعيد عن عزبتي ذاتها. تكون متعتي كبيرةً على نحو خاص وقت أعياد زحل عندما ينصرف بقيةُ سكان المنزل بأَسْرهم إلى جنون تلك الأيام ويصدحون بصخب المرح. لا أعيق أهل بيتي في لهوهم ولا هُم يعيقونني في بحثي».

* * *

لم تَعرف الإمبراطورية الرومانية انحطاطاً ولا هبوطاً

(*) حمّام للتعرُّق.

ولاسقوطاً. كانت حضارةُ الإمبراطورية المتأخرة أكثر حقب التاريخ الروماني معرفةً وعلماً وثقافة، على الإطلاق. توازت ثورةٌ سياسية حكَمَها أباطرة، مع انطلاقةٍ معمارية مستمرة وحَميّةٍ فنية لا نظير لها. كانت الفلسفة الأبيقورية تَنَسُّكاً، وكانت الفلسفة الكلبية تنسكاً (وإنْ كان البرميل في المدينة)(*)، وكانت الفلسفة الرواقية تنسُّكاً، وكانت الديانة المسيحية تنسكاً. كان شعارُ العالم القديم مغادرةَ هذا العالم (مثلما يحدث في أيامنا هذه للطبقة البرجوازية التي تغادر إلى بيوتٍ في الريف، ومثل السياحة التي تمارسها الطبقات الشعبية، ومثل مغادرة بعض الأثرياء إلى أماكن يَنْجون فيها من دفع الضرائب).

اتسعت المدن وتوحَّشت، وامتدت الأنقاض. زاد عدد العِزَب في الريف المهجور والجبال. زال التكافؤ الأرستقراطي وحلَّت هرَميّةٌ تَراتُبيَّةٌ اجتماعية وُلِد منها الولعُ التَّراتُبيّ. لم يَصنع قسطنطينُ الأساقفةَ ولم يحوِّل رجالَ الدين إلى موظفين، بل جعل الولعَ الهرَميّ التَّراتُبيّ لدى المتعصبين للإمبراطورية، دستورياً. وجاء آباءٌ جُدد حوَّلوا توجةَ الآباء البيضاء إلى توجةٍ سوداء.

أدّى امتداد الرعاية الإمبراطورية فوق الأرض إلى ابتعادها عنها. ابتعدت الأشياء وابتعد الناس: المنفيون إلى الجزر، والمواطنون إلى الأرياف، والنُسَّاك إلى الصحارى. تحررت السلطات البلدية، وتحولت الآلهة التي فقدت نفوذها بفقدِ قربانها إلى شياطين. والاحتفالات التي غادرت معابدَها، بهُتت لكنها لم تختفِ، باتت اعتيادية. تداخلت مفاهيم الشيطان الشخصي والجينيوس الحامي والملاك الحارس والتوأم السماوي والراعي

(*) فلسفة يونانية قديمة اشتق اسمها cynisme من الكلمة الإغريقية kunos التي تعني كلب. كان أتباعها وقحين فاحشين يزدرون الأعراف الاجتماعية. وبسبب حياة التشرد التي عرفوا بها وبسبب تعرضهم للمارة بالهزء والمضايقة، جرت مقارنتهم بالكلاب. وكان شعار جماعتهم أصلاً هو الكلب. مهّد الكلبيون، أخلاقياً، للفلسفة الرواقية، وأشهر من عرف منهم ديوجين الذي أقام داخل برميل في قلب المدينة.

الخفيّ. وعندما أصبح الهرم الاجتماعي داخل الإنسان، ابتعد إلى ما بعد الموت الذي ابتعد هو نفسه إلى السماء. أصبح لكلمة angelos (ملاك) معنى الاستقلال الداخلي للشخص وليس معنى الفيض الحيوي لنسله، الذي كانت تحمله الكلمة الرومانية القديمة Genius، ما أدى إلى إزالة كل ما يفصلها عن الكلمات التي تقربها. أُضيف إلى الآلهة الوسيطة أولئك الأرباب الخاصُّون من شهداء الحلَبات أو شهداء عمليات الصلب العبودية. بحث الإنسان عن حام ضمن هرم واحد غير مرئي يتوضّع فيه الراعون وفقاً لدرجة ابتعادهم: وَجدَ حاميهُ في الملاك الحارس، ومعلِّمَهُ في القديس، وإمبراطورَهُ في البطرك، وأباه في الرب. إنها سلطة رُفعت إلى السماء منتزعةً إياهم من الأرض. قامت الكنيسة، بالتناوب، بالتوزيع الاعتيادي للخبز والاحتفالات. غادرت عملياتُ تقديم القرابين الدموية والبَشَرية الحلَبةَ، لتُفَضَّل عليها عمليةُ تضحيةٍ دموية وبشرية لإلهٍ بشري وُضع فوق صليبٍ مثلَ رقيقٍ وسط سوق basilica(*).

حوَّل الملاكُ angelos التبعيةَ العائلية القديمة إلى تبعيةٍ عموديّةٍ للروح نحو نبْعها الأبدي، فلم يعد قريبُ المسيحيِّ أفرادَ أسرته، بل الربَّ. ذلك هو درس الإنجيل (eu-angelon)(**). وبعد أن افترق افتراقاً كلياً مفهومُ الـ angelos، (الملاك الشخصي) عن مفهوم genius الجينيوس الحامي، الذي لم يكن يخص سوى حياة الناس التناسلية، أصبح اللهَ في كل الناس، الله الذي أنبأ به الإنجيل. أصبحت روحُ الشخص أيضاً عزبةً بعيدة عن المدينة، منزلاً ريفياً بعيداً عن هِبات سادةِ الرومان إلى زبائنهم وبعيداً عن خزينة الدولة. توقفت عبادة الموتى، وانصرف الناس عن تغذية الأخيلة والأطياف. جُعل اللهُ هو الوريثُ بجعلِ الكنيسة وريثاً لكل أملاك الموتى والزُّهّاد.

دوافعُ حركة الزهد والتنسُّك الديني، لم تكن خارقةً: إذ لم تكن

(*) مبنى روماني مسقوف مستطيل الشكل وفي أحد طرفيه جزء ناتئ نصف دائري.

(**) تعني باليونانية «أعلن النبأ الجيِّد».

منفصلة عن وقْف الأديرة، أي عن رفض الحجم المتزايد للضريبة البلدية. ربما كانت الترجمة الحقيقية لكلمة anachorsis(*) هي «عدم الالتزام الضريبي»، وتدل على ذلك طرفة تروي بأنه في عام 316 هوجمت مزرعةُ أوريليوس، فصرّح: «رغم اتساع الأراضي التي أملكها، فلا صلة لي بأناس القرية، وأبقى في بيتي.» الـ anachorsis ابتعادٌ سياسي وفكٌ ارتباطٍ بالقرية وخزينة القرية. مَثَّل الزاهد (الناسك) هو نفسه مَثَلُ الاكتفاء الذاتي الذي كان يختبره الرومانيُّ وهو يبني لنفسه عزبة خارج روما، في بومبيي مثلاً. إنه الراهب المتوحد monos، أي الإنسان الذي كفَّ حتى عن اعتبار نفسه فرداً «atomos (ذَرَّة)» سياسياً، وأصبح ميتاً اجتماعياً، كياناً مكتفياً بذاته (autarkeia) إزاء العصر، متوحِّداً انطفأتْ أبيقوريَّتُهُ انطفاءً كاملاً.

(*) حياة العزلة والزهد.

الفصل الثامن

ميديا

ميديا هي صورةُ الهوى الجنونيّ. وهي أيضاً، في الأدب الإغريقيّ الإسكندريّ، وبعده الروماني، المصدرُ الذي استُقي منه نموذج الساحرة (ثم المشعوذة). توجد مسرحيتان تراجيديتان عن ميديا: المسرحية الإغريقية التي كتبها يوريبيدس، والرومانية التي كتبها سينيكا. عُرضت ميديا في أثينا عام 431 قبل حرب البيلوبونيز بالضبط. لم يأخذ يوريبيدس فصلاً من الأسطورة، بل راكَمَ جميع فصول حياة ميديا المديدة حتى أزمةِ النهاية. وتروي أن جاسون هو ابن ملك إيولكوس الواقعة على شواطئ تساليا. اغتصب عمه بيلياس الحكم من والده، ولكي يتخلص بيلياس من جاسون أرسله إلى كولشيد الواقعة في آخر البحر الأسود لجلبِ الفروة الذهبية التي يحرسها تنين.

مضى جاسون على متن السفينة أرغو عبر صخور سمبليغاد ووصل إلى كولشيد الواقعة تحت حكم الملك أييتيس.

كانت لِـ أييتيس ابنة تدعى ميديا، جدُّها هيليوس هو الشمس، وعمَّتُها سيرسيه هي نفسها الساحرة التي تُحوِّل الناسَ إلى خنازير وأسود وذئاب في إلياذة هوميروس، والتي أحبَّها أوليس وأمضى معها شهراً من الملذات وأنجب منها ولداً هو تيليغونوس (الذي

أسس توسكولوم المكان الذي ولد فيه شيشرون ووَضعت فيه ابنتُهُ تيرنسيا مولودها وماتت). عندما شاهدت ميديا جاسون ينزل من السفينة، أحبته حالاً حباً مطلقاً: «تأملتْهُ، ثبتت عينيها على وجهه. وفي جنونها بدا لها أن ملامحه ليست ملامح إنسان زائل، ولم تعد قادرةً على إبعاد ناظريها عنه» (أوفيد، التحولات، VII، 86).

عندئذٍ فرض الملكُ على جاسون القيام بأعمال مستحيلة. وفي كل مرة كانت ميديا تنقذه من الموت. ساعدَتْه أمامِ الثيران نافثة اللهب فنثرت أسنانَ الثعابين في حقل آريس بذاراً. ومثلما يتخذ الجنين هيئةَ البَشر في بطن أمه، فتجتمع مختلفُ أجزائه ككائن ثم يخرج منه ليعيش في الوسط الهوائي عندما ينضج، نبَتَتْ من ذلك البذار أجنَّة محاربين سرعان ما انتصبوا واقفين بأسلحتهم.

هكذا فاز جاسون بالفروة الذهبية بفضل ميديا. وفي لحظة قيامهما بتجهيز السفينة لمغادرة المملكة، قتلتْ ميديا أخاها أشيلتوس لأنه كان يهددهما. ركبت السفينة ومنحت نفسها لجاسون في «سُعار الرغبة»، ووعدها جاسون بالزواج.

حين رجعا إلى تساليا، رفض بيلياس تسليم المملكة إلى جاسون، فأقنعتْهُ ميديا بالدخول في قِدرٍ لإعادة الشباب إليه، وغَلَتْهُ.

اضطرتْهُما جريمةُ غلي بيلياس في القدر إلى الفرار من إيولكوس.

نزلت ميديا وجاسون عند الملك كريون في كورنثوس. قدم الملك كريون ابنتَه الأميرة زوجةً لجاسون، فوافق نظراً لأنها إغريقية، وهجر ميديا الغريبةَ.

نظرت ميديا إلى الطفلين اللذين غرَسَهما جاسون في أحشائها وقت حبه لها. الأمر بالنسبة لها هو أنها خانت أباها وقتلت أخاها الشاب وقتلت بيلياس لأجل جاسون، وأنها أنجبت له ولدين، وها هو يهجرها. تصاعد الغضب في نفسها، فدخلت غرفة الطفلين مرميروس وفيريس، وقالت للمربي: «اذهب لإعداد حاجياتهما»

مدركةً بأن تلك الحاجيات ستكون الأشياء التي سترافقهما إلى القبر. نظرت إليهما وهمَّت بقتلهما. تلك هي لحظةُ اللوحة.

في جداريةِ بيتِ ديوسكوريس يلهو الطفلان بالعُظيمات تحت أنظار المربِّي، وتقف ميديا إلى اليمين بغلالتها الطويلة المكسَّرة التي تصل إلى قدميها. يدها اليمنى تهم بإمساك مقبض السيف الذي تمسكه بيدها اليسرى. يتجه نظرها نحو الطفلين المستسلمين للَّهو بكل الإحساس بالأمان والـ «وهم» الذي يشعر به أطفال في عمريهما: أحدهما يقف بساقين متصالبتين مستنداً قليلاً إلى الطاولة المكعَّبة الشكل، والآخر يجلس فوق الطاولة نفسها. كلاهما يمد يديه نحو العظيمات التي سيتحولان إليها. غضبُ ميديا هادئ، إنها لحظة السكون، لحظة الصمت الرهيب الذي يسبق فرط الجنون، وباللاتينية: لحظةُ الـ augmentum (النمو، الزيادة، الذروة).

في جداريةِ بيت جاسون، تتقاطع نظرات الطفلين مع نظرة أمهما، فيما ينظر المربي إلى مرميروس وفيريس. ثمة تأويلان ممكنان لنظرة ميديا. إما أنها مستغرقة في التأمل السابق للجريمة، يتنازعها شعوران متناقضان: الشفقة والانتقام، وباعتبار أن الأم هي نقيض للمرأة التي بداخلها، تتردد بين الإحجام عن الفعل وضراوةِ قتلِ طفلين. أو أنها مستغرقة في التأمل السابق للجريمة، حيث يتصاعد الغضب الذي لا يُقاوَم، الفعلُ الذي لا يُقاوم، لحظةُ الموت التي لا تُقاوم. التأويل الأول نفسانيّ، والثاني غير نفساني بل فيزيولوجيّ تراجيدي. إنه التأويل الوحيد الممكن لأنه تأويلُ النص الذي تُكثِّفه الجداريات، لأنه تأويلُ يوريبيدس.

* * *

تصف مسرحية ميديا يوريبيدس التي تعود لعام 431، تَفكُّكَ الصِّلة الحضارية انطلاقاً من شغف المرأة بالرجل. يصبح الحب كرهاً وتتحول الرغبةُ العنيفة بعشيقٍ إلى ضراوة قاتلة تجاه العائلة،

تُعرّي النزعةَ إلى أكل اللحم البشري نيئاً، التي يقوم عليها الإيروس في نظر الإغريق.

الشغف مرضٌ. كتبت جاكي بيجود أطروحة معمقة حول الطب القديم: «كتبَ كريزيبوس بأن الروح تستمد حَمِيَّتَها من الجنون. الغطّاس الذي يقفز نحو الماء، لم يعد بمقدوره التوقف. الجزْئ نفسُه هو «جنونُ» السَّير، والإنسان الذي يجري لم يعد بمقدوره التوقف دفعة واحدة دون أن يسقط. قال أرسطو بأن من المستحيل أن يلتقط الإنسان الحجارةَ التي يلقي بها. وكتب شيشرون في مجلد 18 ، IV من مؤلّفه Tusculanes: «لا يستطيع رجلٌ ألقى بنفسه من رأس لوكات(*)، التوقف حين يشاء». precipitatio هو فعلُ السقوط رأسيّاً في الهاوية. يستعيد سينيكا الابنُ في مؤلَّفه المسمّى «عن الجنون» الصورةَ التي قدَّمها شيشرون للإنسان الذي يسقط في هاوية، محلِّلاً «غطْسَةَ الموت» كما يلي: ليس فقط أنّ الإنسان الذي يسقط لا يمكنه العودة إلى الوراء، بل إنه «لا يمكنه ألَّا يصل إلى حيث كان بوسعه ألّا يذهب».

ميديا امرأة تسقط في الهاوية. ليس هناك أي تَعمُّد، وليس هناك تمزُّق كورنيلي(**) أو صراع قوى نفسانية. للجنون، كما للنبتة أو للحيوان، بذرةٌ وتفتُّحٌ ونهاية؛ الجنون ينمو أي أنه يولد ثم يكبر فيصبح غير قابل للإصلاح؛ إنه ينمو باتجاه نهايته السعيدة أو التعيسة. كتب أبوليوس: «يعجزُ الجنون عن معرفة نفسه، عجْزَ العمى عن رؤية نفسه»، وأضاف: «قدَرُ كل شيء شبيهٌ بسيلٍ جارف لا نستطيع وقف جريانه ولا تسريعه».

تترجم الجداريةُ أشهرَ بيتِ شعرٍ قديم نطقَتْ به ميديا يوريبيدس (ميديا، 1079): «أدركُ أية مصيبةٍ سأُقدِم عليها، لكنّ دافعي أقوى من

(*) على جزيرة قديمة يمتد منها شريط رملي يفصل بحيرة لوكات المالحة عن البحر المتوسط.

(**) نسبةً إلى كورني صاحب التراجيكوميديا الشهيرة «السيد» وصاحب الأسلوب الذي يعتمد كشف أعماق النفس.

الأشياء التي أريدها». تَرى ميديا الفعلَ الذي ستُقدم عليه: ترى أن موجة الرغبة تجتاح فكرها وسوف تجرف معها كل شيء. لحظة اللوحة ليست لحظةً نفسانية؛ والبطلةُ ليست ممزقةً بين الجنون والعقل، لكنها لحظة تراجيدية: تَشهد ميديا، عاجزةً، السيلَ الذي لاتتمكن من احتوائه بداخلها، والذي سيقودها إلى الفعل. اللحظة بعيدةٌ عن أن تكون لحظةً نفسانيةً إلى درجة أن يوريبيدس قدَّم تفسيراً فيزيولوجياً صرفاً: المصيبة كلها هي في شدةِ انتفاخِ أحشاء ميديا ودماغها وقلبها وكبدها. لدى ميديا قدر كبير من الانتفاخ. وهذا ما تقوله المرضعة: «ما الذي ستفعله وهي منتفخة الأحشاء، ينهشها الداء وتتعذر تهدئتُها» يصف يوريبيدس كل علامات الإصابة الشديدة التي تثقل أحشاء ميديا: كفت عن الأكل، باتت تمقت صحبة البشر، ويصيبها الأطفال بالهلع؛ إنها لا تكفّ عن البكاء، وتجدها إما محدِّقة في الأرض أو تنظر نظرة ثور جامح، صمّاء إزاء الكلام، تسمع عظات القريبين بانتباهِ صخرةٍ و«أمواج البحر». أما ميديا سينيكا فهي أكثر وضوحاً. ففضلاً عن تركيز الفعل كله فيها، في اللحظة الأخيرة على الطريقة الرومانية، تزعم ميديا في نهاية الفعل بأنها سوف «تُنَقِّب» بسيفها في أحشائها لتتأكد من عدم وجود جنين ولدٍ ثالث، مكثِّفةً على نحو تراجيدي السببَ الذي أثار سُعارَها، (أحشاؤها) والسببَ الذي أثار حبَّها (مهبلُها والرغبةُ الجسدية المفرطة التي برهنت عنها)، والثمرتين اللتين أسفر عنهما (في الرحم). إنهما بيتان مدهشان (ميديا، 1012، 1013): (إذا تكشَّف وجود جنينٍ ما يزال مختبئاً في جوفي، سأنقِّب عندئذٍ بالسيف في أحشائي وأستخرجه). لقد جَمعت ميديا الأسبابَ الثلاثة المتداخلة لوجعها الذي سيزداد حتى ينتج عنه الفعلُ الذي من خلاله تنتقم أحشاؤها لِـ فرجها بالثمرتين اللتين طرحهما فرجها (الطفلان مرميروس وفيريس). بوسعِ ميديا سينيكا أن تقول أخيراً: (الآن أنا ميديا)، وأن تفسر ذلك بقولها: (حبٌّ تعيسٌ ينفلت سُعارُه).

في الجدارية ليس هناك صراعٍ فردي بين ما أرغب به وما أريده، بل هناك محيطٌ طبيعي يحطِّم ساتِرَ أمواجِه. وتُشكِّلُ جميعُ الأجساد فيه موجَةَ المحيط المتعاظمةَ (التي تزداد حتى الذروة). «لا أعرف ما الذي قررتْهُ روحي الضارية بداخلي». مع ميديا سينيكا الابنِ، نفهم ما تعنيه لشخصٍ رومانيّ فينوسٌ «مغرَمةٌ». لا يمكننا التمييز بين جنونها وألمها وحبها وغضبها الجنوني، بل أكثر من ذلك: تختلط فيها العلل بالأهواء فترقص رقصة الباخانال.

ما هي نظرةُ ميديا الغاضبة غضباً جنونياً؟ إنها نظرةٌ ثابتة، مفتونة أو مُجمَّدة من عينين مخَبَّلتين (ومثلما تعد نظرة الثور، تلك النظرة المهدِّدة الغاضبة، المعتكرة الغامضة، علامةَ الغضب الهائج والجنون، تعد أيضاً علامةَ الحب الفينوسي المحموم). العلامة الثانية هي في صعوبة التفكير. والصعوبة باللاتينية هي ما يسبق الـ anaisthesia (فقدان القدرة على إدراك النفس) وهو ما كان الرومان يسمونه furor. بعبارة أخرى، النظرة الثابتة تسبق العاصفة، أي اللحظة القصوى ذاتها التي لا يرى الغاضبُ أثناءها، عبر الحلم الذي يهلوس به، لا يرى في الفعل الذي يقترفه لا الجريمةَ التي يرتكبها ولا الحلمَ الذي يلاحقه. تتعرض نظرةُ مُرتَكِب الجريمة لجمودِ الافتتان، فيتراءى له مشهد آخر. المشعوذون في مؤلفات بلينيوس يُسمّون fascinantes (أولئك الذين يفتنون). كانت آغافيه(*) ترى أسداً أثناء قتلها لولدها. يستخدم شيشرون عبارةً شديدة الوقع عندما يقول بأن الذهن المخدَّر (anesthésié) نوافذه مسدودة (Tusculanes مجلد I، 146). بعد اللحظة القصوى ينكشف البصر في العينين إلى درجة تحمل البطلَ أوديب على اقتلاعهما بنفسه: يفتح النوافذ كلياً على الفعل. يَشفي الجنونُ نفسَهُ في الفعل الغاضب مهما صَعُب على الموضوع التعرف على

(*) آغافيه هي أمُ بانثيه ملك طيبة. أصابها ديونيزوس بالجنون، فقتلت ولدها بتقطيعه إلى أشلاء.

نفسه، أو صعب على الفاعل التعرف على يده في الفعل الذي اقترفتْه. بالنسبة للقدماء، لكلّ إفراط فكري (كل جنون) حدٌّ تقع عليه اللحظةُ القصوى لتقفز مرتدّةً عنه. ليس الفعل الغاضب سوى تفتُّحٍ أقصى يؤدي إلى النقصان والتهدئة.

هكذا ذهبت ميديا لاحقاً إلى أثينا، وتزوجت من إيجيه وأنجبت منه ولداً أسمته ميدوس أحبته إلى درجة أنها ساعدته على قتل برسيوس لكي تؤمّن له حكم مملكة.

كان بوزيدونيوس يقول بأن لكل مرضٍ بذرة وزهرة. وتمثل الجداريةُ «زهرةَ» الهوى الذي تختزله، والذي لم ينكشف بأنه «لحظة موت» إلاّ بعد تمام الفعل. تحدَّث هوراس عن «قطفِ» «زهرةِ» اللحظةِ باقتلاعها من الأرض. كذلك قال أوفيد بأن متعة المرأة الناضجة وصلت إلى ثمرتها لدى ميديا، ولحظةُ اللوحةِ هي الغضب الجنوني في حالة نضجه.

لذلك ظنَّ القدماء دوماً بأن للفن وظيفة علاجية أو وظيفة مُنَقِّية. فالفن يقدِّم العَرَضَ، وبما أنه يعزله، فهو يطرده من المدينة مثل كبش فداء. لا يجب الكلام عن علم جمال قديم، بل يجب أن نقول علم أخلاق. لِنقارن بين ميديا قديمة وميديا حديثة: ليس هناك ما هو دراماتيكي في التنامي المركَّز الذي تصفهُ الجداريات: إنها تُظهر لحظةً تلخِّص تراجيديا ولا تكشف نهايتَها. رسم ديلاكروا لوحةً لميديا وقدَّم تيوفيل غوتييه عام 1855 تحليلاً لتلك اللوحة فأوضح بأن جماليتَها تُناقض على نحوٍ آسِر، روحَ فن الرسم القديم: «رُسمت ميديا ديلاكروا بجموح ونزق وألق لونيّ ما كان روبنز(*) لِيتنصَّل منها. فثمة إبداع مدهش في الحركة التي تستوقف بها ميديا طفليها اللذين يفرّان، الشبيهة بحركة لبؤةٍ تلمُّ صغارها. رأسُها نصف مغمور بالظل يرتسم عليه تعبير يذكِّر بتعبير أفعى شرسة، وله طابع

(*) رسام فلامندي عاش بين 1577 و1640 عرفت لوحاته بخيال جامح وحيوية كبيرة وألق في الرسم والألوان.

قديم حقاً دون أن يشبه أي تمثال من الرخام أو الجص. هذان الطفلان القلقان والباكيان لا يفهمان الموقف لكنهما يشكّان بأن سوءاً ينتظرهما، فيضطربان ويثوران في قبضة الذراع التي تدفعهما مُشرِعَةً الخنجر. محاولاتهما للإفلات أدت إلى شمر رداءيهما الصغيرين فظهر العري الطفولي لجسديهما اليانعين الملونين بضرباتٍ وردية طازجة تتناقض مع شحوب الأم المائل إلى الزرقة والشبيه بالسمّ». في لوحة باريس حركة، وفي روما نظرات. في لوحة باريس طفلان يثوران قلقين باكيين، وفي روما يلعبان مستغرقين في اللهو. ميديا باريس مهسترةٌ تفصح عن الموقف، وميديا روما تغرق في سُعارها الانتقامي ولا تحتويه بل تتأمل فيه. في نص يوريبيدس لم تُكثَّف اللحظةُ التي تسبق الفعل وحسب، بل كُثِّف النص بكامله في لحظةٍ تتمالك نفسها ولا تشير إلى ما سوف يقع.

في باريس هي صرخةُ أوبرا وفي روما الصمتُ المذهول.

كان الرومان يرون موضوعاً جميلاً في التأمل الرهيب الذي تنصرف إليه ميديا التي أهانها جاسون والتي تُرعبها الضرورةُ التي وَجدَت نفسها فيها، ضرورةُ قتلِ مرميروس وفيريس اللذين باغتتهما وهما يلعبان. أثارت ميديا التي رسمها تيموماخوس إعجاب العصر القديم بأسره، فقد اعتبرها قيصر جميلةً إلى درجة أنه اشتراها بسعر الذهب، وردَّد أهلُ العصر القديم مثل رجلٍ واحد سببَ إعجابهم بها: إنه نظرة ميديا، إذ يبدو أن نظرتها تلك كانت أعجوبة. طرف جفنها «ملتهب»، في الحاجب تظهر علامة الغضب، وفي العين الدامعة شفقة. كَتَب أوسونيوس: «في لوحة تيموماخوس يكمن التهديد في دموعها؛ ويلمع السيف في يدٍ لم يلطِّخها دمُ صغيريها». وأضاف أوسونيوس بأن ضربات فرشاة تيموماخوس أليمةٌ إيلامَ السيف الذي تمسكه ميديا بيدها اليسرى فيما تتقاطع نظراتُها مع نظرات مرميروس وفيريس.

* * *

ألَّفَ أبوليوس أيضاً ميديا خاصة به، أو على الأقل تمثيلية تهكمية حول ميديا. إنها ميديا مدهشة، تَفْصل موتَ الطفلين عن الانتقام، لتربط المشهد الأصلي بالولادة ربطاً مادّياً أكثر مما تفعله الأحشاءُ المُنَقَّبُ فيها لدى ميديا سينيكا.

إنه وقت هبوط الليل، يدخل البطل المتعبُ من السفر حمّاماً عاماً، فيلمح صديقاً قديماً يجلس على الأرض. إنه سقراط الشاحب والنحيل مثل مسمارٍ، والشبيه بمتسول يمد يده للحصول على صدقة. يقترب الراوي ليمكِّن سقراط من التعرف عليه. في الحال يغطي سقراط، بمعطفه المهلهل، وجهَه الذي احمرَّ من الخجل، كاشفاً عن بقية جسده من السرة إلى العانة. يجبر الراوي سقراطَ على النهوض ويسحبه إلى الحمّام، فيكشطه ويغسله ويعطيه أحد رداءيه ثم يصحبه إلى نزل. يحدثه سقراط عن الساحرة ميروِّيه ورغبتها التي لا ترتوي والشبيهة برغبة ميديا الشهيرة، وعن مآثرها: تحويل البشر إلى قنادِس وضفادع ونعاج. في النهاية ينام سقراط والراوي: وفجأةً يفتح الباب، أو بالأحرى يقذف به إلى الأمام فتُنتزع مَحاوره من تجاويفها. ينقلب سرير الراوي فيسقط فوق الراوي الذي بقي ممدداً على الأرض.

يلقي الراوي من تحت سريره المقلوب نظرة جانبية: يرى عجوزاً تحمل قنديلاً مضاءً، وعجوزاً أخرى تحمل إسفنجةً وسيفاً عارياً. هذه الأخيرة هي ميروِّيه التي تتجه نحو سقراط وتشير بذقنها لصديقتها إلى الراوي تحت سريره. تقترح الساحرة الثانية التي تحمل اسم بانثيا تقطيع الراوي مثلما تفعل الباخانت(*)، أو تقييد أطرافه وخصْيِهِ. لكن ميروِّيه لا تستمع لـ بانثيا، وتغرز سيفها

(*) النساء التابعات لديونيزوس ولهن في العبادات والأعياد الاحتفالية التي تقام على شرف سيدهن مكان هام، دون أن يكنَّ كاهنات. يؤدين في تلك المناسبات رقصات عنيفة توصلهن إلى النشوة الصوفية فيوقعن ضحايا من الأبطال. لقِّبن بالمينادات، أي الرهيبات، وتستطيع كل منهن إلهام الشعراء شأن ربات الشعر والموسيقا خادمات أبولون.

حتى المقبض في خاصرة سقراط اليسرى، تتَلقّى الدم في قربة، تدخل يدها اليمنى في الجرح، تنقّب داخل الأحشاء وتسحب القلب. في الحال تسدّ بانثيا الجرح المفتوح بالاسفنجة قائلةً: «أيتها الاسفنجة، يا من ولدتِ في البحر، حاذري أن تجتازي نهراً!» عندها وقبل الانسحاب من الغرفة، ترفعان السرير الذي يختبئ الراوي تحته، تقرفصانِ مفَرْشِخَتين فوق وجه الراوي، وتفرغان مثانَتَيهما وتتركانه غارقاً في بولٍ نجِس.

كتب الراوي: «بقيتُ هناك مرمياً على الأرض، خائراً عارياً مرتعداً ومبللاً بالبول مثل الطفل عند خروجه من رحم أمه».

ولا يوقف أبوليوس صعود المقارنات المتشابكة: «وأكثر من ذلك: كنتُ نصف ميت. وأكثر أيضاً: كنتُ ما بقي منّي حياً، كنتُ استمرارَ أناي، والمرشَّحَ بكل الأشكال للصليب الذي تمَّ نَصْبه».

ما زال معنى جملة أبوليوس الأخيرة هذه يحيِّر البحاثة والمترجمين (تحولات، I، 14، 2)، ربما يعدِّلون النص دون جدوى. يقدم هذا النص ثلاث صور: صورة الوليد المغطى بالبول الذي خرج للتو من عضو أمه وقُذف به عارياً على الأرض، وصورة الإنسان نصف الميت، وأخيراً صورة الإنسان الذي أفاق من الموت والذي يرتدي توجةً بيضاء، أو على الأقل «المرشح» لصليب العبودية المنصوب (حتماً لكونهِ ذبحَ صديقه سقراط النائم بقربه في غرفة النزل).

يحدُّنا مجهولان: المشهد الأصلي ولحظة الموت. يلازمنا هذان المجهولان ملازمة الهاجس وفجأةً يجتمعان. كتب فيثاغورس بأن كل الأرواح كانت «مجنونة أصلاً بسبب الولادة». حلَّلْتُ المقطع 21 من نص أناغزاغورس الذي يقول:«الظواهر هي المرئيُّ من الأشياء المجهولة»، وشرح هيبوقراط ذلك في مؤلَّفه (عن النظام، مجلد I، صفحة 12) كما يلي: «يعرف الإنسانُ الشيءَ غير المرئيّ من خلال المرئي، يعرف المستقبلَ من خلال الحاضر، ويعرف الحيَّ من خلال

الميت. يولد طفلٌ عندما يتحد الرجل بامرأة. يعرف الرجل كيف سيكون غير المرئيّ من خلال المرئي. ونظراً لأن العقل البشري غير مرئيّ فهو يعرف المرئيَّ وينتقل من الطفل إلى الرجل. إنه يعرف المستقبل من الحاضر.» النص صعب. «يرى» هيبوقراط في الجِماع الأصلي ملامحَ الطفل في الذكر الذي يعانق الأنثى (أو في ملامح العاشقين اللذين يحضنان ملامحهما وهما يتحابّان). إنها جملة سينيكا الابن: (ولد الإنسان)، التي سرعان ما يستأنفها (ولد الإنسان ليموت). الولادة هي نهاية الجِماع، الولادة متعةٌ تموت.

الفصل التاسع

باسيفه(*) وأبوليوس(**)

كانت إيطاليا لقرون طويلة تُعَد أمازونيا المتوسط. لم يكن على الأرض الإيطالية آنذاك أشجار برتقال أو زيتون أو ليمون أو كروم، بل أشجار بلوط وزان يتباهى الإغريق بضخامتها: غابات بروتيوم المليئة بالوحوش، وغابات بينيفان العميقة التي أوقفت جنودَ بيرّوس، غابات بلوط شاسعة ما تزال رمادية اللون في منطقة الغال جانب الألب، تحدها أشجار الدردار والكستناء وتَرعى فيها قطعان خنازير برية ونصف برية. اختفت جميع هذه الغابات وبقيت الأسماء والأساطير وحدها تدل على العالم الذي عاش فيه سكان روما القديمة: الذئبة الطوطم، أسماء تلال روما، فيمينال، كركتوال، فاغوتال... حيث كثرت الخنازير البرية والذئاب والدببة والوعول والأيائل والظباء والماعز الجبلية. يبدو أن شغفاً واحداً قد اخترق التاريخ الروماني: شغف الحرب. لكن الحرب لم تكن للرومان

(*) هي بنت هيليوس وزوجة مينوس ملك كريت ووالدة آريان وفيدرا وغلوكس وأندروجيوس. هجرت زوجها لأنه لم يذبح لها ثوراً أبيض منحه إياه الإله بوزيدون فغضب منها هذا الإله وألقى في قلبها غرام الثور. ولكي ترضي هواها أوعزت إلى ديدالوس بأن يصنع لها بقرة من خشب قبعت في داخلها، وبهذه الحيلة واصلها الثور فولدت منه المينوتور.

(**) كاتب لاتيني من القرن الحادي عشر. ولد في مادورا في نوميديا، وصاحب الرواية الغريبة «تحولات الحمار الذهبي» حيث توجد قصة بسيشه الجذابة.

القدماء سوى صيد خاص لأن الجماعات الصغيرة من الرعاة التي شكّلت السكان البدائيين، كانت جميعاً تتكون من رفاق صيد: صيد بالمقلاع، بالعصا، بالهراوة، بالحربة، بالشباك. وفي وقت لاحق جداً أخذ آلُ سيبيون ثم الأباطرةُ، أخذوا عن الشرق ومقدونيا، طريقةَ الصيد في جماعة على الجياد. كرست الأرستقراطية الرومانية وقتاً لزراعة الحقول والصيد في الغابات، أكثر مما كرسته للتجمُع في مجلس الشيوخ. كانت الوظيفة الأولى لمشاهد الصيد الإيمائية على مدرجات الملاعب أثناء الألعاب هي الإحالة إلى عمليات صيد البشر والحيوانات التي تحظرها الحياةُ المدنية. كانت تلك المشاهد توقظ الحنين إلى عمليات الصيد تلك.

ليس الحيوان غريباً فينا، فلقد ولدنا حيوانات: إنها «الحيونة» التي لا يتحرر منها البشر مهما حلّ بأمنياتهم وبالقوانين التي تسنُّها المدن لمصادرةِ عنفِهم. أعادت روما اليونانَ إلى حيوانيةِ النوع، إلى حالةٍ أولى للنوعِ البشري ربما كانت اليونانُ ستسمّيها Egypte النوعِ البشري، إلى ما يسميه المعاصرون بـ اللاشعور الذي ليس أكثر من كلمة معاصرة لتسميةِ الحيوانية التي تُشكل الطبقةَ الأقدمَ فينا، والأحلام التي تُعاوِد الجسدَ لدى الكائنات ثابتةِ الحرارة. صوَّر الرومان النزعةَ الحيوانية عندما أحيوا الأساطير وأعادوا إليها الأشكال الحيوانية بعد أن كان الإغريق قد فرضوا إبعادها عنها. وتُعتبر Metamorphoses تحولاتُ أوفيد الكتابَ العالمي لتلك النزعة التشبيهيّة غير المستقرة والباعثة على القلق إلى ذلك الحد، والمعبّرة عن الإنساني القليل في الإنسانية. تواجه كلٌ من روايتي بترونيوس وأبوليوس الرومانيتين العظيمتين هذا القلقَ مواجهةً مباشرة: إنها في كلمة ديدون المحتضرة: «لن يتاح لي إذن أن أتذوق، خارج الزواج، حباً بلا جريمة، كذاك الذي تعرفه الحيواناتُ البرية. لا، لن يتاح لي الحفاظ على الوفاء الموعود لرمادِ سيشِه(*)!» (فرجيل،

(*) قُتل سيشه من قِبل بجماليون شقيق زوجته ديدون ابنة ملك صور. هربت ←

الإنيادة، مجلد IV، صفحة 550). قال مارسياليس: «لم تتعلم الحيوانات الضارية الكذب». حكاية باسيفه هي كما يلي: تقع باسيفه ملكةُ كريت، زوجة مينوس، في حب الثور الإلهي الذي قدَّمه نبتون للملك. تذهب إلى «التقني» ديدالوس وتطلب منه صنع عِجْلةٍ ميكانيكية تستطيع المكوث بداخلها، لتتمكن بمهارةِ صنعها من خداع الثور وحمله على إدخال قضيبه في عضوها. هكذا تستطيع باسيفه أن تعرف المتعةَ الحيوانية، والشهواتِ المحظورة.

عِجْلةُ باسيفه هي «حصانُ طروادةَ» الرغبةِ.

* * *

كان أبوليوس أفريقياً ولد عام 124 في مدينة مادورا النوميدية. أصبح خطيباً في قرطاجة. تزوج أرملةً ثرية تدعى بودنتيّا لها ولدان من زواج سابق. عام 158 وجَّه سيسينيوس إميليانوس شقيق الزوج الأول لِـ بودنتيّا، مستفيداً من جولة الحاكم كلاوديوس ماكسيموس في أفريقيا، إلى أبوليوس تهمة الشعوذة والاستيلاء على ميراث باسمِ سيسينيوس بودنس ابنِ شقيقه. حرر المحامي تانونيوس قرارَ الاتهام آخذاً على عاتقه أن يثبت بأن الفيلسوف الأفلاطوني ما هو في الحقيقة إلا ساحر ألقى سحره في جسد بودنتيّا وروحها. وشهد عدد من العبيد بأنهم رأوا أبوليوس يتعبد تماثيل فاحشة مخبأة تحت منديل، وبأنه يحب المرايا ويخدِّر الأولاد الصغار. كتب أبوليوس دفاعه وقدمه للحاكم في سابراتا. استخدم رسالة من زوجته كشاهد وأثبت أنه كان يعدّ للأولاد العبيد مسحوقاً للأسنان ولا يخدِّرهم. برَّأ كلاوديوس ماكسيموس الفيلسوفَ أبوليوس من شبهةِ الشعوذة، لكن هذه الدعوى غيَّرت حياةَ أبوليوس وفرضت أثرها على مؤلفاته. غادر أويا حيث كان يعيش مع زوجته في عزبة

← ديدون بنفسها وبثروتها وأسست قرطاجة. حل إينياس في قرطاجة فأحبته ديدون، لكن الآلهة أمرته بهجرها، فوقفت ديدون فوق محرقة وطعنت نفسها بخنجر لتسقط في المحرقة.

رائعة مطلة على البحر. أقام في قرطاجة مع بودنتيّا. أنجب أبوليوس من بودنتيّا ابناً أسمياه فاوستينوس. تعود أسطورة فاوست إلى دعوى الشعوذة الأولى تلك في الزمن القديم، التي رفعها سيسينيوس إميليانوس وترافع فيها تانونيوس.

كتب أبوليوس إحدى أعظم الروايات في العالم: الأحد عشر مجلداً من التحولات. وفي وقت لاحق، وفي قرطاجة أيضاً، ذكرَ أفريقيٌ آخر هو أغسطين، هذا الكتاب تحت عنوان (الحمار الذهبي)، ما أدى بشكل نهائي إلى شهرة مؤلفه كرجلٍ شيطاني.

موضوع تحولات أبوليوس، المأخوذ من رواية لوقيوس اليونانية الصغيرة جداً، هو التالي: رجلٌ حوَّلتهُ الرغبةُ إلى حيوان يريد أن يعود بشراً. وبالإغريقية: حالةُ مسْخ فُجائيّةٌ تليها حالةُ تحوُّل لا تنتهي إلى إنسان، كما في حيواتنا. يمضي الراوي في الرواية بحثاً عن ساحرة. أراد أن يصبح طيراً لكنه أصبح حماراً. بعبارة أخرى أراد أن يصبح إيروس فأصبح بريابوس. ذكر فرميانوس لاكتاتيوس في كتاب (المؤسسة الإلهية، مجلد I، صفحة 21) بأن الإله بريابوس تَبارى مع حمار. راح عضو الحمار يكبر ويكبر حتى فاق بحجمه القضيبَ الخالد للإله. قام بريابوس في الحال بقتل الحمار الذي بقي منتصب العضو، وأمر البشرَ بأن يكون القربان الذي يقدم له من الآن وصاعداً، حماراً.

اختبأ الراوي، وقد أصبح حماراً، في حظيرة. دخل لصوص إلى الحظيرة وأخذوا الحمار لحمل مسروقاتهم. وبانتقال الحمار من مالك إلى آخر ينتقل الراوي من قصة إلى أخرى. وقع بين أيدي كهنةِ سيبيل فشهد ما يقومون به من ممارسات جنسية. ووقع بيد شخصٍ من نبلاء كورنثوس يدعى ثياتوس. وأغرمتْ سيدةٌ من علية القومِ وشديدة الثراء، غراماً جارفاً بقضيب الحمار، فقدَّمَت لحارسه مبلغاً ضخماً لتمضي ليلةً معه. فرشت في الأرض وسائد محشوة بالريش وبساطاً. أشعلت شموعاً وتعرت تماماً «حتى من العصابة التي تحبس نهديها الجميلين». اقتربت من الحمار بقارورة من قصدير

مليئة بزيتٍ عطري. مسحته بالعطر موشوشةً «أحبك»، «أشتهيك»، «لا أعزُّ سواك»، «ما عدتُ أستطيع العيش بدونك»، استلقتْ تحت الحمار وأدخلت قضيبَه الضخم المنتصب فيها واستمتعت به بكامله.

علم ثياتوس بقدرات حماره الإيروسية، فكافأ الحارسَ وقرر إدراجه كـ مشهد تهكمي في الألعاب التي سيقيمها، بالضبط بعد اللوحة الحية التي تمثل حُكم باريس. اقتيد الراوي مع امرأة جانحة حكم عليها بمعاشرة الحيوانات، إلى المدرج لكي يتجامعا أمام الجميع، فهرب من الحلبة ووصل إلى شاطئ سانكريه. أوعزت ربة الليل إليه أن يقصد الحفل الذي سيكرس له في اليوم التالي. قصد الحمار الحفل، وقضم وروداً (أزهار فينوس وأزهار ليبِر باتِر)، فعاد بشراً. أنهى أيامه كاهناً للإلهة إيزيس في حقل مارس بروما.

* * *

يعتبر قناعُ الذئب مَصدرَ الألعاب الإتروسكية. رجلٌ يمسك ذئباً بِرَسَنٍ، والذئب ينقضّ على رجلٍ أُخفي رأسُه في كيس. الموتُ رجلٌ بقناعِ ذئب «ينقضُّ» على الأحياء و«يختطفهم» إلى ظلام الليل النهائي. «اللعبة» هي إخراجٌ مسرحي لعمليةِ اختطاف (مثلما أن قصيدة الأوديسة هي إخراجٌ لعمليةِ اختطافٍ). كتب أوفيد في المجلد الأول صفحة 533 من التحولات: «مثلما يطارد كلبُ الغاليين فريستَهُ في الريف عندما يلمح الأرنبَ البري خارج مخبئه، يطارد الرجلُ المرأةَ، ويطارد الإلهُ الحوريةَ. تركض الفريسةُ طلباً للنجاة. يصل الكلب إلى لحظة الإمساك بها، يكاد يمسك بها، يلامسها بخطمه الممدود، يوشك أن يمسكها، تظن الفريسةُ أنها أُمسكتْ، وفي اللحظة التي يعضُّها فيها الكلب تفلت من الخطم الذي كان يهمّ بالتقاطها. هكذا يركض أبولون يدفعه الأمل، وتركض دافني يدفعها الرعب. يعطي إلهُ الحب آمور لِـ أبولون جناحين، لينحني فوق كتف الحورية الهاربة، يلامس بأنفاسه الشعرَ المتناثر فوق رقبتها. فيمتقع لونها.» نجد أنفسنا مجدداً أمام لحظةِ التحوُّل، التي نجدها في اللوحات

الجدارية. إنها لحظةُ الاعتداء، لحظةُ القَنْص (وليست لحظةَ التحول إلى شجرة غار). إنها قصةُ صيادٍ، العين الواحدة لذاك الذي يسدِّد والذي سيرخي فجأةً وترَ قوسه في صوتِ الموت، الصوت الذي يتزامن مع انهيار الفريسة. كان الفعلُ الرومانيُّ excitare يُستخدم أولاً كمصطلح تقني لتحريض الكلاب، ويدلُّ على الصيحات التي كانت تُطلَق لتحريضها على إنهاض الفريسة والركض في إثرها والاستماتة في مطاردتها. طبَّق الناس كلمةَ excitare على أنفسهم عند مقارنتها بتلك الذئاب التي دجَّنوها بهدفِ تحسين قنصِ الفرائس.

يشعر الإنسان بأن الرغبة تنهشه كمن ينهشه ذئب.

بقيت كلمة excitare زمناً طويلاً أحد تعابير الصيد. يذهب الراوي في مؤلَّف بترونيوس إلى مشعوذة عجوز لكي تشفيه من عجزه الجنسي. تبدأ المشعوذة بسحبِ شبكة خيوطٍ مبرقشة من صدرها، وتلفّها حول رقبته، ثم تصنع بفمها كريَّةً من غبار تضعها فوق إصبعها الوسطى وتطبع بها جبين الراوي. وفي النهاية تُنشِد تَعزيمةً وهي تأمره بأن يلقي فوق ثديها حصىً صغيرة مسحورة ومغطاة بالأرجوان بينما تحرِّض بيديها أعضاءَ الراوي الذكرية. «على نحو أسرع من الكلام ملأ العصَبُ يدي العجوز بانتفاضته الهائلة. انظرْ، قالت متعجبةً، أيَّ أرنبٍ أنهضْتُ (excitavi)!».

* * *

كانت هنالك ثلاثة أنواع من الصيد اختصَّت بها إيطاليا القديمة: صيد الأرنب البري بالشباك، صيد الوعل بالفزّاعة، وصيد الخنزير بالحربة. وبالنسبة لأوفيد كل شيء صيدٌ، والصيد هو الانتقال المستمر من الحيوانية إلى الإنسانية. يقول آريثوز في كتاب أوفيد بأن المرأة هي «أرنبٌ بري لابِدٌ تحت دغلٍ يلمح خُطوم الكلاب العدائيةَ، ولا يجرؤ على القيام بحركة». كان نرسيس يصطاد عندما

وضعَ حربتَه جانباً وانحنى فوق مياه الساقية، متحوِّلاً عن مطاردةِ الفرائس، وجاعِلاً من وجهه فريستَه. عندما يصِف لوكريسوسُ الأحلامَ يتناول عفوياً صورةَ مطاردةٍ كاذبةٍ لوعلٍ متخيَّل، وكلاباً تنبح مقتفية أثره في جو من الخوف والرعب المتزمِّت. الفعل المركزي في روما إلى جانب excitare فعل آخر متصل بالصيد هو: debellare الذي يعني روَّض، أخضعَ، هيمن على، أحبَّ، فرض إرادتَه. تمثيلٌ لعملياتِ صيدٍ وصيدٌ معكوس وبشري: تلك هي روما. الحب وألعاب الحلبة أمران لا ينفصلان كما تُبين ذلك حكايةُ سيدةِ كورنثوس. كان شغفُ سيلاّ هو شغف أكتيون(*). كان أغسطس هو من طلب من شبان النبلاء النزول إلى الحلبة كمصارعين للحيوانات الضارية. أكَّد سويتونيوس بأن أغسطس هو أول من ألَّف مشاهد تمثيلية تقوم على الصيد فقط. وعن طريق غروتيوس قرنَ «الإمبراطورُ» الأول، بشكلٍ نهائي بالنسبة لروما، بين الصيد والحرب، ربما بهدفِ جعلِ الحروب الأهلية تغادر المدنَ التي اكتسحتْها هذه الحروب لقرون، وجعلِ الرجال الذين عادوا إلى أراضيهم المهجورة يُشبِعون العنفَ الذي بداخلهم في حروبٍ يواجهون فيها وحوشاً، فتأتي على الوحوش بدل البشر، وعلى الغابات بدل المدن.

في الصراع الخطير ضد الوحش الضاري يحاول ابنُ المدينة استعادةَ قساوةِ الهمجيّ بداخله، يحاول استعادةَ عنفوانِ صيادي العشيرة البدائية الأشدّاء، والاندفاع الأوّلي المتهوّر والعنيف، وتهديد الموت الوشيك الذي يَصنع الأبطال. وأكثر من ذلك: إنّ مجموع الفضائل الكبرى التي تعرِّف الصيادَ تُحدد للإمبراطور دوره: كلُّ إمبراطورٍ هو هرقلٌ يقتل الوحوش. يجب على الإمبراطور، وإن كان صانع سلام، أن يكون لشعبه المحاربَ المقدام العنيد الجَلود.

(*) أكتيون صياد باغت الربةَ ديانا وهي تستحم، فحولته إلى أيلٍ سرعان ما التهمته كلابُه ذاتها.

يجب أن تكون تسليةُ الإمبراطور الإعدادَ للحرب. الصيد سابقٌ للحرب والدِّين لأنه يشكل أصلَ كل منهما: القضاء على الآخر، وتقديم الأضاحي بشكل جماعي.

كلمة Virtus (فضيلة) تعني «القدرة على النصر «victoria»، وامتلاك الفضيلة يعني امتلاك القوة التي يُخشى جانبها، امتلاك الجينيوس المنتصر. البرهان على الفضيلة يكون بعدم قابلية الانهزام. الإمبراطور صاحبُ الفضيلة هو الإمبراطور الذي يهيمن على الضواري، فهو منذور إذن لتعزيز فضيلته ومضاعفة الانتصارات في المشاهد التمثيلية على المدرج، جامعاً بذلك قوَّتَه وشجاعته وفحولته الجنسية.

* * *

هكذا أُضيف، في روما، شغفُ الصيد إلى النزعة الحيوانية. والحيوانية هي مجامعة الحيوانات فضلاً عن البشر. كان تايبيريوس الإمبراطورَ «التيس»، ونيرونُ الإمبراطورَ «الأسد». نُسب للأول حياةُ العزلة بعيداً عن المدينة والميل إلى استخدام لسانه لمداعبة العضو المؤنث، ونسبت إلى الثاني التراجيديا واللواطة، كون المعنى الروماني لكلمة محتشم pudiqe هو مرة أخرى: لم يلُطْهُ أحد. وفي البورتريه الذي ألَّفه سويتونيوس عن نيرون، يبوح لنا بالإضافة التالية: «اعتماداً على أشخاص عديدين كان نيرون مقتنعاً بأن لاأحد يحترم الحشمة ولا أحد يحافظ على نقاء أي عضوٍ في جسده، وبأن الغالبية يخفون ذلك».

كان تايبيريوس يقول: أشعر بأني أهلكُ كل يوم! وكان نيرون يقول: أتمنى لو أني لا أعرف الكتابة! كان نيرون يزعم أنه من أنصار انعدامِ اللغة الذي تتصف به الحيوانات. جهد الإمبراطور لجعلِ النزعة الحيوانية نوعاً مسرحياً. وهناك مصادر ثلاثة تدعم هذا القول.

جاء في كتاب سويتونيوس (حياة القياصرة الإثني عشر، مجلد 29، صفحة 1): أسلم نيرون حشمته للعهر حتى أنه بعد أن لوَّث جميع أعضاء جسده، تخيلَ هذا النوع الجديد من اللعب: «يندفع من قفصٍ مرتدياً جلدَ حيوان ضارٍ، وينقضّ على الأعضاء الجنسية لرجالٍ ونساء قُيِّدوا إلى عمود، وبعد إرواء شبقه بوفرة، يسلم نفسه لعبده المعتَق دوريفور».

وجاء في كتاب ديونيوس كاسيوس (التاريخ الروماني، مجلد 63، صفحة 13): «بعد تقييد فتيان صغار وبنات صغيرات عراةً تماماً إلى أعمدةٍ على شكل صلبان، يغطي نفسه بجلد حيوان، وينقض عليهم مهاجماً إياهم بوقاحةٍ محرِّكاً شفتيه كمن يأكل شيئاً».

وجاء في كتاب أوريليوس فيكتور (De Caesaribus، مجلد V، صفحة 7): «كان يأمر بربط رجال ونساء معاً كأنهم مجرمين ويقوم، مرتدياً جلد حيوان، بالتنقيب بوجهه في الأعضاء التناسلية للجنسين، وعلى نحو شائنٍ أكثر كان يحرّض الرجال والنساء على القيام بدناءاتٍ أشد نتانةً».

في تلك المشاهد السادية التخيلية المعبّرة عن النزعة الحيوانية، إخراج مسرحي حقيقي: عمود، قفص، جلد حيوان، انقضاض مفاجئ. لعب نيرونُ المؤلفُ التراجيدي دور كاناسيه وهي تضع مولودها، ولعب دور أورست وهو يقتل أمه، ولعب دور أوديب ضريراً، ولعب دور هرقل غاضباً. كان يخفي وجهه دوماً تحت أقنعةٍ تعكس ملامحه بالذات. المسرح والألعاب والجداريات والدعابات الجنسية، هي دوماً لحظاتُ موت. كان نيرون يلبس جلد ثعبان حول قبضته اليمنى ويضعه تحت وسادته حين ينام. ربما كانت هذه التمثيلية المسرحية للإمبراطور نيرون في هيئة وحشٍ ضارٍ، تعكس جانباً من الطقوس المثراوية(*) التي فتَنتْهُ يوماً. يعود

(*) نسبةً إلى الإله الفارسي مثرا، حامي النور والحقيقة.

الأمر في هذه الحال إلى فترة إقامة تيريدات في روما عام 66. يروي سويتونيوس بأن نيرون أظهر اهتماماً كبيراً بعبادات سيبيل وعبادات أتاغارتيس(*) الشرقية. وعلى غرار توحُّد يوليوس قيصر بالآلهة إثر توحيد نسبه بفينوس، ربما تكون أسطورة جنسية قد أوحتْ إلى نيرون بمشهدٍ فيه الاتحادُ نفسه بالآلهة، لكنه من طبيعة أخرى، كُلِّف فيه جوبيتر، الذي تحوَّل إلى أسد، بمهمة تنقيةِ كهنة الأسرار بوساطة النار.

(*) سيبيل وأتاغارتيس آلهة شرقية قديمة.

الفصل العاشر

الثور والغطّاس

عمَّر سوفوكليس المؤلفُ التراجيدي تسعة وثمانين عاماً وكان في أواخر أيامه يقول عن نفسه بأنه «شديد السعادة» لتخلصهِ، بفضل سنه المتقدم، من الليبيدو الحسّي، وهكذا «أفلتَ من تسلُّط سيدٍ مسعور وبدائي». في المجلد الأول من كتاب الجمهورية، يمتدح سيفالوس جوابَ سوفوكليس.

الرغبة هجمةٌ للنزعةِ الحيوانية فينا. إنها فينا مثل «كلب» أو مثل «ثور». أن يقلِّد الإنسانُ في عِناقاته عناقاتِ العِجْلات والثيران، والذئبات والذئاب، والكلبات والكلاب، والخنزيرات والخنازير، أمرٌ مرغوب به. وأيضاً أن يتجه بأنظاره نحو الحيوانات التي يشترك معها في التكوين هو أمر لا مفرّ منه ـ بل إن هذا تقريباً أكثر توافقاً مع حدة الرغبة التي تهاجمه. ترك الرومانُ أكثر من غيرهم من الشعوب، آثاراً لهذا الانشداه وصوراً لهذه التحولات التي تجعلنا نرى أنفسَنا حقيقيين أكثر، في ثورٍ أو في ذئب.

يرجع الضريحُ المسمّى ضريح الثيران، في تارقينيا، إلى عام 540، ويعود لعائلة سبورينّا. في اللوحة الجدارية التي تحتل المركز في صدر الحجرة الأساسية، ثورٌ مستثار ومجموعتان بشريتان في أوضاع إيروسية ومشهد مأخوذ من حكايات طروادة.

تخلط اللوحةُ خلطاً مقصوداً، في اللون الأحمر نفسه واللمسات القوية نفسها، بين جنسانية البشر وسِفاد الحيوانات والموت الكامن في الحرب.

يشرف الثورُ المُسافِد على اللحظة التي تسبق موتَ ترويلوس(*). وفي الجهة اليسرى يكمن أخيل خلف الساقية، وإلى اليمين يقترب ترويلوس على حصانه، وفي المنتصف نخلةٌ حمراء تفصل بينهما. «النخلة» و«الأحمر» يسميان باليونانية: phoinix. يقترن الدم والموت مثلما سيقترن موتُ ترويلوس وموتُ أخيل في النهار نفسه، ومثلما يقترن إيروسُ الثورِ مع إيروسِ البشر، ومثلما يقترن التركيزُ القاتلُ خلف الكَمين مع الحجمِ الهائل الإيروسي والإلهي للثور الإلهي منتصبِ العضو، والذي يَثب على العشاق.

تعود الإلياذة إلى القرن الثامن حيث يتكلم هوميروس عن ترويلوس هيبوكارمن على لسان والده الملك بريام مستخدماً صفةً صعبة، لأنها تُحيل إلى العربة الحربية كما تُعبِّر في الوقت نفسه عن الفرح بالقتال فوق ظهر حصان. ثمة نبوءةٌ بأن طروادة لا يمكن أن تسقط إذا بلغ ترويلوس سن العشرين. وذات مساء، بينما كان الطفل ترويلوس يقود جياده ليسقيها قرب أبواب سييس، يهاجمه أخيل الذي كان يكمن خلف الساقية ويقتله.

وكما تروي الأناشيد السّيبرية(**)، تشير الشمسُ الحمراء الغاربةُ تحت قوائم الحصان إلى ساعة مقتل الفتى ترويلوس.

تقول روايةٌ أخرى بأن أخيل توارى خلف الساقية التي يسوق ترويلوس جيادَه إليها، لأنه مغرم به، وعندما يظهر أخيل من وراء

(*) ترويلوس هو ترويلون هيبوكارمن أحد أبناء بريام آخر ملوك طروادة. زعمت نبوءة أن طروادة لن تسقط في يد الإغريق إذا بلغ ترويلوس سن العشرين، لذلك بادر أخيل إلى قتله بعد أن باغته وهو يسقي جياده، فكمن له خلف نبع.

(**) نسبةً إلى سيبرين أو سيبريس Cypriss أحد ألقاب فينوس التي مُجِّدت في جزيرة قبرص التي سميت باسمها Cypre، Chypre.

الساقية يفر ترويلوس فيلحق به أخيل. يلتجئ ترويلوس إلى معبد أبولون التمبري، وعند هبوط الليل يخرقه أخيل بسهمه داخل المعبد.

* * *

ليس بمقدورنا استبطان العالم السابق للكلام والسابق للبشر الذي اعتمد عليه الإغريقُ في تسميتهم للـ logos(*) والرومانُ في تسميتهم للـ ratio، من جهة، وما اعتمد عليه كل من الإغريق والرومان في تسميتهم للـ ego، من جهة أخرى. لم تكن تلك المفاهيم سوى ذباب، وهو ذباب يحمل فيروساتٍ غريبة. كما لا يمكننا استبطان العالم ما قبل اللاتيني أو الإغريقي لكي نلمح في منبعه الوظيفةَ التي نَسبَها الرومانُ للجداريات. في كتاب antiquus rigor يذكّر تاسيتوس، في معرض كلامه عن الصرامة القديمة، بأن الصلابة بالنسبة لرومانيّ تسبق الجمالَ، مشيراً إلى الموضِع الذي ترتبط فيه الصلابة بالصرامة: عضو الرجل والثور، الذي تجعله الرغبةُ صلباً كالحجر حين ينتصب.

لن نعرف قط ما تعنيه الرموز القضيبية في القبور بالنسبة لمن حفرها ورسمها. ربما تعطينا الساقيةُ التي يتجه ترويلوس إليها بحصانه ويكمن أخيلُ خلفها، المعنى المباشرَ: تقديمُ جرعةِ حياةٍ للموتى الذين تُحرق جثثهم أو تُدفن، لاستبقائهم في مكان إقامتهم السفلي، اتقاءً للأذى الذي تسببه ضغائنُ الأرواح الحسودة، بحيث تُعلَّق عودتُهُم الانتقاميةُ على جدار القبر بالذات. ربما كان ذلك هو معنى «الكمين» الذي تعدُّه القبورُ للأموات، أو ربما وُضعت مشاهدُ الحب المثْلي المحيطة بالثور الهائج، إن لم يكن لكي تؤمِّن لهم بقاءً أو بعثاً، فعلى الأقل لكي تؤمِّن لهم ذروة من الحيوية في مجاهل القبر.

فكرة الموت تثير جنون الحياة، لكن استحضار المتعة يعيد

(*) اللوغوس في الفلسفة الإغريقية هو الضرورة الكونية السابقة للعالم (هيراقليطس)، أو مصدر الأفكار (أفلاطون)...

الروحَ، على نحو لا يقاوَم، إلى أحاجي أصلِها ـ الذي هو في النهاية الإلهُ الذي تجهله الحياة أكثر مما تجهل الموت.

لطالما ربط قدماءُ الأتروسكيين بين الرغبة والموت. لماذا تلك الروايتان لأسطورةِ ترويلوس، واحدةٌ إيروسية إلى هذا الحد، وأخرى ثاناتيَّة(*) إلى هذا الحد (المحارب أخيل يقتل من كمينه، المحاربَ ترويلوس القادم على حصانه. أو: المحارب الشاب أخيل يسعى لاغتصابِ المحارب الشاب ترويلوس ويقتله في المعبد الذي لجأ إليه)؟ لماذا قام الرسام برسم مشهد الحب المثلي أمام الثور الهائج، تحديداً فوق ذلك المشهد من حرب طروادة؟ كيف يمكن ربط كمينِ الموتِ هذا باللواط؟ في الإلياذة (مجلد 13 ص 291، ومجلد 17 ص 228) يستخدم هوميروس تعبير موعد غرامي إشارة إلى المبارزة المميتة بين المحاربَين. عندما يسمع هكتور، شقيقُ ترويلوس الأكبر، أباه وأمه يناشدانه الدخول إلى خلف أسوار طروادة، يسائل قلبه مفكراً بالتخلص من درعه وخوذته ورمحه ولباسه الواقي، وبالتقدم نحو أخيل لتقديم هيلين وكنوز طروادة إليه. لكنَّ ما منعه فجأةً من الاستسلام، وفقاً لهوميروس، هو أنه سيكون عندئذٍ «عارياً مثل امرأةٍ تماماً»، وأن أخيل سيقتله مثلما قَتل ترويلوس. فعلُ meignumi «اشتباكُ الجِماع» لدى هوميروس يعني أيضاً «اشتباكَ المعركة»، والفعلُ الذي يعني أخضع امرأةً يعني أيضاً أعدَم الخصمَ. يتمتع الإلهان إيروس وثاناتوس بهذه القدرة على الترويض، القدرة على جعلِ الضحية تستسلم للعريِ استسلاماً أعمى، القدرة على نقْلِها إلى (بيت) آخر. يتمتعان أخيراً بهذه القدرة على «تجميد الأطراف».

البيت الأول هو بطن المرأة، والثاني هو البيت الذي يخطف الرجلُ النساءَ إليه، لكي يتكاثر ويعيد إنتاجَ البيت. البيت الثالث هو القبر.

يتجذَّر الإنسانُ في رغبته كما يتجذَّرُ الرضيعُ في أمه والقضيبُ

(*) تتعلق بالموت، نسبةً إلى ثاناتوس إله الموت عند الإغريق.

في المهبل والإنسانُ الناضج في طفولته التاريخية، وتطوُّره كفردٍ في سيرورةِ نسله، والحياةُ في انتمائها إلى الكون والفصول ودقات القلب وإيقاع تَعاقب الليل والنهار وحركات المد والنجوم المضيئة.

* * *

لماذا تصور جداريةُ تارقينيا صورةَ (جِماع من الخلف)؟ ترويلوس المهزومُ يُسلم نفسَه للعنف: إنه الضعف الذي يلتمسُ العنفَ، وباللاتينية: الـ obsequium الذي يمنح نفسَه للـ dominatio (العبوديةُ تمنح نفسَها للهيمنة). إنها علاقةُ سيطرةٍ تخفي خضوعاً بَنوياً (pietas) أكثر مما تخفي خضوعَ الخادم servus للسيد المهيمن dominus. ليس الأربابُ في السماوات ولا المستبدون في الإمبراطوريات ولا الآباء في العائلات هم الذين يتلذّذون بالإخضاع، بل الوليدون هم الذين يلتمسون الإخضاع من الوالِدين، والرعايا من المجتمع، والأبناءُ من الآباء، والنساء من الرجال المُهيمِنين، والمؤمنون من الدين. الآباء الشيوخ هم الذين استدعوا احتقارَ الإمبراطور تايبيريوس لهم.

لماذا ينظر الـ paedicator[*] إلى الوراء بدلاً من أن ينظر أمامه إلى الثور الهائج؟

لن نعرف الجواب قط، إنه لغز بكل معنى الكلمة.

لماذا ينظر أورفيوس إلى الوراء؟ يسعى الموضوعُ لرؤيةِ أصله في المشهد الأصلي، سعْيَ خفيرٍ يراقب أو متلصِّصٍ يقبض بأصابعه على ما تراه عيناه. نحن موجودون لأنهم كانوا يتجامعون. «أنا» الحاضر، استجابةٌ للجماعِ المثنى في الماضي.

المشهد الأصلي شيء لا يمكن رؤيته، ولا سبيل إليه. لا يصل إليه أحد لأن عشرة شهورٍ قمرية تَفصل عنه إلى الأبد. لا يستطيع إنسانٌ سماعَ الصرخةِ لحظةَ انبجاس البذار الذي صنَعَهُ. وعند

(*) الرجل الذي يلوط.

صدور تلك الصرخة يكون ذلك البذار ما يزال محاطاً بالخطر. المشهد الذي لا يمكن رؤيته مُختَلقٌ دوماً. إنه صياغة إخراجية للعناصر التي تَعْقبه، وقد فُكِّكَتْ وقُرنت إلى حالةٍ فردية. إنه ما يعطي شكلاً لما ليس له شكل، ما يُصوِّر ما ليست له صورة، ما يقدِّم دخولنا غيرَ القابل للتقديم، إلى مسرح الحياة أو عالم المادة، قبل الأصل، قبل الحبَل وقبل الولادة (لأن الإنسان فَرَّق، مع الزمن، بين الجماع والحبَل والأصل والولادة).

يمتزج تأمُّلُ الموضوع حول أصله بصخبِ الجِماع الذي وقع لكي يَصنَعَهُ. لا يمكن الكتابة عن الجنسيِّ بالزمن الحاضر. ليس في الجنسيِّ شيءٌ معاصر (حتى ولا نحن). الجنسيُّ منذورٌ للماضي المطلق. الجنسيُّ يرتبط بمكانٍ غامض من الزمن الماضي. وبما أن الحلم جنسيٌّ، ينتقل هذا المشهد الذي يتسلط على البشرية، إلى الأحلام ويتم التعاطي معه وتحريكه كحلم. يتعلق الأمر دوماً بمشهدٍ يتشكل انطلاقاً من «المخيلة» العفوية الوحيدة التي هي بمتناول البشر: الحلم (الذي هو المشهد الحيّ الناجمُ عنها). وبالمصادفة أصبح «المشهدُ الحيُّ» فنّاً: «فن صناعة السينما». السينما اختراع تقني لبّى تَوقاً مغرقاً في القدم، كونياً وفردياً وليلياً معاً. كان أبيقور يقول بأن الآلهة، في الهطول الذي لا ينقطع للذرَّات السماوية، هي صورٌ يتجدد تركيبُها الذري بلا انقطاع، ما جعل حدودَها شفافةً وحركتَها شديدة السرعة. وكان شيشرون يقول، على سبيل السخرية من الأبيقورية، بأن الآلهة الأبيقورية تتكون من «شلاّلٍ من قطرات صغيرة». في منتصف المجلد الرابع من مؤلَّف عن طبيعة الأشياء (ص 768)، كتبَ لوكريسوس: «يجب ألاّ نستغرب كونَ الأطياف تتحرك، تُلقي بأذرعها، تُحرك أعضاءها الأخرى بإيقاع منتظم، نظراً لأنها الطريقة التي تتحرك بها الصورةُ في المنام. بالكاد تتلاشى صورة حتى تحل محلها صورةٌ أخرى في وضع آخر، لكنها تبدو، مع الأولى، مجرد حركةٍ مُعدَّلة. يتم هذا الحلول بإيقاعٍ شديد السرعة نظراً لسرعةِ أطيافِ الأشياء ونظراً لعددها الكبير في لحظةِ الإدراك الواحدة».

عندما نقرأ النصوص الرومانية القديمة نجد حركةً غريبة للصور بانتظار فنٍّ مستحيل.

* * *

إذا سرنا من مدينة أمالفي مسافةَ 80 كيلومتراً، قاطعين الجون، نجد القبرَ المسمى «قبر غطّاس بايستوم» مختبئاً هناك. يعود هذا القبر إلى ما لا يقلّ عن ثمانية قرون، قبل أن يقذف بركان فيزوف بأحجارِ خُفَّانِهِ ويلفظ حممَه. صورة الغطاس تشكل غطاء القبر. الخلفية بيضاء والخط أسود. إنه «ظلٌّ مُسقَط»، إنه ما يسميه الإغريق skiagraphia (وتعني حرفياً «ظل مكتوب») وما يترجمه بلينيوس بِـ: (الخط المحيط بظلِّ إنسان).

فوق الحجر الذي يغلق القبر، رسم شخص يلقي بنفسه من أعلى مبنى حجري ليغطس في ماءٍ أخضر بقربه شجرة.

نجهل الأسطورة التي يكثِّفها هذا المشهد. يشرح أرسطو (مسائل، 932 آ) بأن الرسامين الأخلاقيين يميزون الأخضر والأصفر لتمييز المحيط عن الأنهار. ويحذِّر بنداروس(*) في موضعين من مؤلفاته بأن الإنسان لا يمكنه، وهو حي، تجاوزَ أعمدةِ هرقل(**). أهدى سيمونيدِس(***) إلى سكوباس قصيدةً تبدأ بالكلمات التالية: «من الصعب أن يصبح الإنسان في ذاكرةِ البشر الآخرين نموذجياً

(*) شاعر غنائي إغريقي (طيبة، 518 ـ 438 ق.م) أتم تعليمه في أثينا حيث التقى بِـ سيمونيدِس. في العشرين من عمره ألَّف كتابه العاشر من أناشيد الـ Pythique. آخر كتاب استطاع المؤرخون تحديد تاريخ ظهوره هو الكتاب الثامن من الـ Pythique (446 ق.م) مات محاطاً بالأمجاد. حُفر أحد أناشيده بماء الذهب في معبد أثينا بمدينة ليندوس. ويعتبر من كبار الكلاسيكيين.

(**) ترمز أعمدة هرقل في الأساطير اليونانية إلى الحد (الباب) الذي ينتهي عنده العالم، ولا يجتازه الإنسان إلا بعد وفاته.

(***) شاعر غنائي إغريقي (556 ـ 467 ق.م) بدأ كقائد للكورس في أعياد أبولون. في حوالى الثلاثين من عمره ذهب إلى أثينا. كتب عن الحرب الميديّة ففاق أسخيلوس. كتب سيمونيدس الكثير من الأشعار، نصفها لشواهد القبور ونصفها الآخر كتابات نُذور أو طُرف. أهم ما بقي لنا منه مرثياته البطولية المتعلقة بالنصر في معركة الماراثون.

على نحوٍ لا يُنسى، مربَّعاً باليدين والقدمين والفكر.» بعبارة أخرى من الصعب على الإنسان أن يصبح، وهو حي، تمثالَ كوروس. كان تمثال كوروس في القرن السابع قبل الميلاد، تمثالاً رخامياً بساقين مضمومتين وذراعين ممدودتين لِصْقَ الجسد، يقرِّر المجتمعُ إقامته لأحد أعضائه عند الوفاة ليبقى في ذاكرة الأحياء. من الصعب أن يجتاز الإنسان، حياً، أعمدةَ هرقل. وهذا ما أكّده تيوغنيس: «أعتقد أنه جميلٌ أن لا نولد، لكننا بعد أن نولد، فجميلٌ أن نسارع لاجتياز أبواب الموت بأقصر وقت». إنها أيضاً كلمة أخيل في الجحيم مصرِّحاً بأن أمام البشر خيارين من المصائر المتاحة لهم: إما حياةٌ مديدة غُفْلاً في مزرعة، أو حياةُ محاربٍ وجيزةٌ واسمٌ باقٍ. على غطاء القبر يغطس الرجل في الموت خلف أعمدة هرقل في مياه المحيط الواقع في الجانب الآخر من العالم، مثلما يغطس تمثالُ كوروس في ذاكرة الأحياء. إنه الخيار البطولي. لقد فضّل الميتُ المدفون في قبرِ بايستوم أن يتركَ في ذاكرة الجميع حكايةَ موتٍ يعيشونها طويلاً وعلى نحوٍ غامض.

* * *

يرتبط الخوف الأول بالظلام والوحدة. الظلام هو غياب المرئيّ، والوحدة هي غياب الأم أو غياب الأشياء التي تنوب عنها. يعرف الإنسان مشاعر الخوف هذه: خوف من السقوط في هاويةِ الرحم السحيقة المظلمة والتي لا شكل لها، خوف من أن يعود جنيناً، من أن يعود حيواناً، خوف من الغرق، من السقوط في الفراغ، من الالتحاق بالعالم غير البشريّ. يلقي الإسفنكس طارحُ الأحاجي في طيبة، والذي يتكون من أسد وطير وامرأة معاً، يلقي بنفسه من أعلى جبل «فيكيون» منتحراً، حالما يحلُّ أوديب الأحجية. كان سقوطُ إيكاروس(*) هو البديل المتخيَّل لقبرِ الغطاس.

(*) هو إبنُ ديدالوس. سجنه مينوس مع أبيه في المتاهة. خلَّصتهما باسيفه زوجةُ مينوس، فطارا بمساعدة جناحين من صنع ديدالوس ألصقهما بالشمع إلى كتفيهما. نسي إيكاروس وصايا والده فارتفع مقترباً من الشمس. ذاب الشمع وسقط إيكاروس في البحر.

خَلْقُ العالمِ هو السُقوط ثم الظهور من جديد. القفز إلى الهاوية أو القفز إلى المَوت يشكّل المرحلةَ الأولى. تَظهر أفروديتُ مُنْسابَةً فوق سطح البحر. يقوم الطيرُ الغطاسُ في إحدى غطساته بانتشالِ الأرضِ بمنقاره.

مات روهيم عام 1953، وكان في العام الذي سبق موته قد نشر بوّابات الحلم، مؤلَّفَه الأخير الذي أهداه إلى ساندور فيرنزي. كان روهيم يقول بأن كل حلم هو غرقٌ داخل النفس وسقوط في رحم الأم. نومُ الوليد شبهُ المستمر هو استمرارٌ للحياة داخل الرحم، والواقع بالنسبة له، مثل اليقظة، ليس سوى لحظة جوعٍ وبرد ورغبةٍ أليمة. الشيخوخة تَفْصل الجسدَ رويداً رويداً عن النَوم (المرتبط بالحلم)، وتُخرجه من الرحم إلى الموت (النوم المجرد من الأحلام).

كلٌّ منا بطلٌ ينزل كل ليلة إلى هادِس حيث يتَّحد بصورتِه، حيث يصبح صورتَهُ، وينتصب عضوه كأنه تمثال كوروس. كل صباح يعيده حلمُهُ من جديد مشدوداً إلى الفجر وتنفتح عيناه على النهار.

تغوص بومبيي في العدم بلا انقطاعٍ، وتُكتَسح هركولانوم بالحمم بلا انقطاع. وبلا انقطاعٍ ثمة شيءٌ لَا يَبلى، شيءٌ حيّ، شيءٌ أقدمُ منّا يَزور الروحَ ويَظهر في الرغبة وفي أشكالِ التعبير عن الرغبة. لا شيء مُعاصر يستقبله في أيةِ حضارةٍ ولا في أيِّ مجتمع.

تندفع الحمم بلا انقطاع، فتنتشر البلبلة وتدب الذعر بلا انقطاع.

لكنها سرعان ما تتحجر أيضاً في الهواء بلا انقطاع. تسدُّ الحممُ طريقَها ذاتَه، تتحجَّر في المؤلفات، وتتحول إلى مصطلحاتٍ في اللغة، فتَسْوَدُّ وتكمد وهي تجفّ.

يجب أن نكرر بلا انقطاعٍ ما أسرّ به أسخيلوس إلى بيلاسغوس في «المتوسِّلات»: «نعم، أحتَاج إلى فكر عميق. نعم، أحتاج أن تغوص نظرتي حتى الأعماق كما يغوص الغطّاس في الهاوية».

الفصل الحادي عشر

السوداويّة (الميلانخوليا) الرومانية

العالم هو: الآثار التي تتركها الموجةُ بعد الانحسار البطيء للبحر. اسم هذه الموجة، يقول لوكريسوس، هو voluptas (متعة قصوى، لذَّة)، وتنجم عن القضيب الذي تقطعه رغبةُ فينوس في كل جِماع. فن الرسم هو حافةُ التأسُّف على الواقع. إننا نعيش على الموت. قال موسى العبدُ المعتَق: «بطوننا قبرٌ للأنهار والغابات». وأضاف تيرنسيوس فارون: «الحصى والأزهار هي مثل عظام الله وأظافره». العالم غيرُ مُنْتَهٍ، فالإناث يعمرنه بلا انقطاعٍ في العناقات. العالم الذي لا يكف عن فعل النضج يتصارع بلا انقطاعٍ مع الزمن الذي لا يكف عن فعل التمزيق. وبلا انقطاعٍ يتحادث مارس وفينوس، يتعانقان، ويمزق أحدُهما الآخرَ.

بعد القذف يكون الرجال والنساء تعبين وعادِمي الذاكرة، فلقد أفرزا مقداراً صغيراً من النوعيةِ الأكبر، أفرزا جوهرَ الحياة، لكنهما يعتبرانه قذارةً يغسلانها لأنها تُلوِّثُهم كما يبدو بمادة دبقة على نحو غامض. التقزُّز، أو فترةُ انحرافِ الرغبة، ليست سوى الظل الذي يلقيه الجماعُ الناجحُ على الأجساد التي تَهْجرها الرغبةُ فجأةً، لتُواجِهَ آثارَها. فنظراً لأن العناقاتِ هي، بامتياز، المشاهد التي تحْيي الحياة البشرية، فإن انحسارَها موتٌ صغير.

في اللذة يغادرنا شيءٌ من روحنا. تَقِلّ حِدَّةُ أبصارنا ونصبح حيواناتٍ خائرة.

لا يمكن فصلُ النظرةِ الخائرة التي تتسم بها السوداويةُ الرومانية عن النظرةِ الجانبية التي تتسم بها الحشمةُ ويتسم بها الفزع. كتب الحاكم بترونيوس: «اللذة التي نحصل عليها من الجماع مقزِّزةٌ ومقتضبة. بعد فعلِ فينوس يأتي التقزُّزُ من الحياة». ليست اللذةُ سوى عُجالةٍ نريد أن نُقاد إليها كأنما بفعلِ افتتان. يُغرِقنا إشباعها، في الثانية التي تلي تقلصاتِها، في شعورٍ من الخيبة، ليس فقط بالقياس إلى اندفاعِ الرغبة التي سبقتها، بل أيضاً بالقياس إلى الضوء، إلى الانتفاخ، إلى الاهتياج، إلى الفورة التي تملّكَتْنا في الساعات والأيام التي مَهّدت إليها. يقول أوفيد بأن الأمر يتعلق بموتٍ نهرب منه على عجلٍ إلى النوم «مهزومين، ممدَّدين وبلا حَيْلٍ».

يطلق علماء الطبيعة تسمية «فترة انحراف الرغبة» على الفترة التي يكفُّ فيها الذكر، بعد الجماع، عن إبداء استجابةٍ جنسية. لاتعرف النساءُ فترةَ انحرافِ ما بعد الجماع، إذ تحدث فترةُ الاكتئاب لدى الإناث بعد الولادة. يهرب الذكَرُ من التقزز بالنوم. إنه لا يهرب بل يركض للقاءِ العالَم الآخر، عالم الأموات والظلال. تقززُ الرجال بعد العناق يذكِّر، بالنسبة للنساء، بفترةِ الطمأنينة وعدم قابليةِ الاستثارة التي يَغرق فيها الرضيعُ بعد الرضْعة. تكلمَ الرومان عن تعبٍ، عن دوار بحرٍ لا عواصفَ فيه، عن غثيانٍ في الروح. ذلك هو علي الأقل التحليلُ المألوف لتيمةِ «التقزز من الحياة» لدى قدماء الرومان.

ثمة سر أخطر. الحب ليس حرباً عدوانية فحسب، والقُبَل ليست نزعةً لاحمةً فحسب، والليل لا يسعى إلى النهار.

الليل عالَمٌ.

في العناق يتلاشى شيءٌ ما ينتمي إلى السعادة. وفي أكمل

أشكال الحب، في السعادة نفسها، ثمة رغبة بأن يهوي كل شيء فجأةً في الموت. اللذة التي فاضت للتو بالعنف يتجاوزها حزنٌ غيرُ نفسانيّ، أسىً مثيرٌ للفزع، دموعٌ مُطْلقة. في اللذة ثمة شيء يموت.

ما يغمّ القلبَ هو شعورٌ بالحنان إزاء الآخر، إحساسٌ باللحظة غير الممكنة لنا، غيرةٌ من شيءٍ ما نجهَلُه في الماضي، ولا نستطيع إرجاعه. زوالُ الانتفاخ المليءِ بالفرح الذي يصحبه شعورٌ بعدم قابليةِ التجدد، يُجاور رغبةً بالبكاء. هنالك حيوانات كثيرة تموت لحظةَ التوالُد أو التزاوجِ. ثمة شيءٌ ما ينتهي. عندما تنتابنا أقوى مشاعر الحب فإن شيئاً ما ينتهي.

من قلبِ الاهتياج تَظهر خلفيةٌ من هدوء مرعب. من المحتمل أننا نموت كل مرة في اللذة. إنّ فيها اتحاداً قوياً إلى درجة أنه غيرُ موافَقٍ عليه. كتب سبتيموس فلورنس ترتوليانوس في مؤلفه «ذوات الأرواح»: «في حرارةِ اللذة القصوى التي يتمّ خلالها إفرازُ بذارِ النسل ألا نشعر بأن شيئاً ما من أرواحنا قد غادرَنا؟ ألا نشعر بوهنٍ في الوقت الذي تنخفض فيه حدةُ بصرنا؟ هذا هو أن تُنتج الروحُ البذار. يمكننا القول بأن جسد الطفل الناتج عنه هو نَضْحُ روحِ خالِقِه». اللذة، يقول ترتوليانوس بوضوح، هي وهنُ النظر لأنها تسبّب «إضعافاً للقدرة على الإبصار». الومضةُ الناجمة عن اللذة هي نفسها التي تمحو اللذةَ بإبهارها إلى جانب المشهد الأصلي، ليست هنالك لذة لا تتلاشى في اللاّمرئيّ. لحظةُ اللذة تَنتزع المشهدَ الذي يحدث من نطاقِ المَرئيّ. الفاسينوس هو سيِّدُ الأشياء المسببة للخَدَر. إنه يُعمي. من هنا جاء خَدَرُ الفزع الذي يسببه فوق الوجوه الراغبة.

* * *

كثيراً ما اقترنت الإثارةُ المتنامية أثناء التزاوج بصورِ الحيوان اللاحم وهو يلتهم فريسته، أو الطير الكاسر وهو ينقضّ على فريسته. لطالما صوَّر البشرُ الإثارةَ مثل نارٍ كامنة تأكل الجسدَ بأكمله على نحو مفاجئ. ليست تلك اللذة، تلك الذروة من الاستمتاع

الحارِق، الشبيهة بانفجارِ ألعابٍ نارية، ليست ظاهرةً عارضة، ليست فائدةً ملحَقة، بل هي اكتمالُ الرغبة. فالبشرُ لا يَشتهون لتهدئةِ توتُّرٍ لا يُحتمل. ليس هبوطُ الإثارة هو الهدف. ليس التقززُ من الحياة هو ما يسعى إليه البشر بأية حالٍ في علاقة الحب، بل انفجارُ الألعابِ النارية الذي يحدث في الأعصاب ويُفني كلَّ صورةٍ وكلَّ لوحة وكلَّ مشهد سينمائي وكل تخيُّل. إنه القبضُ على الهاوية، القبضُ على المجهول الذي يسبق اللذة.

ما معنى lorgner؟ إنه أن تنظر نظرة جانبية بطرفِ عينك إلى مالا يجب أن تراه. إنها لورليه(*)، إنهن النيريئيدات(**).

ما معنى reluquer؟ lure تعني حدَّقَ وهو يراقب، وlauern تعني رصدَ من مكمَن. إنه أخيل وهو ينظر بطرف عينه مراقباً ترويلوس عند الساقية. إنه المشهدُ نفسه سواء في الكابوس أو الحلم، الذي ننظر إليه بطرفِ العين: مشهدُ الجِماع الذي لا نستطيع رؤيته، المشهد الذي يخيف بقدرِ ما يثير. ما هو ذئبُ الموت الذي يفترسنا؟ إنه عدوانيةُ العناق. الشفاه التي تتبادل القُبَل هي أيضاً الشفاهُ التي تُمزِّق وتأكل. قدَّم لوكريسوس وصفاً دقيقاً: الجماع صيدٌ ثم معركةٌ وأخيراً سُعار. إنها الشفاه التي تكشف عن الأسنان عند الضواري، والتي تقود إلى التكشيرة الدامية. إنها الشفاه التي تُذكِّر بالصيد الوحشي وبعمليةِ التهامِ الضحية التي ينتهي بها.

الرعب الذي نشعر به في قلب اللذة أكثرُ ارتباطاً بالنوم الذي تُغرِقنا فيه، من ارتباطه بالوهن الذي هو مصنوعٌ منه، وبانكماش القضيب، وبمغادرة الرغبة للجسد. النوم الذي نخشى ألاّ ننهض منه أبداً هو عالَمُ الأموات الأول. في النوم تستعيد الأجسادُ التي تَعانقَتْ الصورةَ التي لا يمكن رؤيتها. إنه هيبنوس الكامنُ في قلبِ إيروس وثاناتوس.

(*) حورية تقول الأسطورة أنها تجذب البحارة نحو صخور البحر.

(**) حوريات البحر الخمسون بنات نيريوس كن يسكنَّ قصراً متلألئاً في قاع المتوسط، ويظهرن للبحارة بين الأمواج بصورٍ فاتنة.

اللذة تُهدِّد الرغبةَ، وعاديٌّ أن تَكرَهَ الرغبةُ اللذةَ، أن تنفر نفوراً كلياً من الانكماش (إنها الطهرانيةُ لكنها أيضاً الفنّ). الرغبة هي عكسُ الضجر، عكسُ النضوب والشبع والنوم والتقزز والرَّخاوة، عكسُ انعدامِ الشكل amorpheia. كل الحكايات وكل الأساطير وكل السيَر ترمي إلى تمجيدِ الرغبة، وتَحمل على اللذة. لا تحاول الروايةُ الإيروسية ولا فنُّ الرسم البورنوغرافي (ليس هنالك بالتعريف روايةٌ بورنوغرافيّة ولا فن رسم إيروسي) بحالٍ، خلقَ لذة بل خلقَ رغبة: يحاولان جعلَ اللغة في الرواية والمرئيِّ في اللوحة شيئاً إيروسياً، يحاولان تقليص فترة الانكسار، يشنّان الحرب على التقزز.

لهذا السبب ترتبط الفنون بالتقزز الذي يلي اللذة ارتباطَ أغصان الشجر بجذوعها. الفن يفضّل الرغبةَ دوماً. الفن هو الرغبةُ غيرُ القابلة للتدمير. الرغبةُ دون اللذة، والشهوةُ دون التَّقَزز والحياةُ دون الموت.

* * *

قدَّم هوميروس أولَ سوداويٍّ في شخصيةِ بيلّيروفون: «كان يهيم وحيداً في سهلِ آليون، يأكل قلبَهُ من الغم، مبغِضاً الآلهةِ ومتجنباً البشرَ» (الإلياذة، VI، 200). يستخدم هوميروس عبارةَ «يأكل قلبَهُ». في هذا الوصفِ الهوميريّ تقديمٌ رائع للسوداوية: الروح تَحمل الجسدَ على أكلِ نفسِه. الرجل التعيس هو نرسيسٌ تَلتهمه صورتُهُ المنعكسةُ.

رسمَ بارازيوسُ هيراكليسَ ورسمَ فيلوكتيتيوس، والحكاية هي: عندما طلب هيراكليسُ الموتَ، وافق فيلوكتيتيوسُ على إشعال نار مِحرقته، فأعطاه هيراكليسُ قوسَه وسهامه على سبيل الشكر. لاحقاً وقع فيلوكتيتيوس أيضاً في حب هيلين وذهب إلى طروادة. لدغه ثعبان في قدمه، وانبعثت من جرحه رائحةُ عفونةٍ مقززةٍ إلى درجة أن قادة الإغريق لم يستطيعوا تحملها، فأقنعهم أوليس بإبعاد فيلوكتيتيوس إلى جزيرة مهجورة.

كان فيلوكتيتيوس أولَ روبنسون كروزو، أولَ «مُبعَد إلى جزيرة»، قبل صدور قوانين الإمبراطور أغسطس بكثير. إنه أول زاهد، وأول تايبيريوس.

قال القدماء بأن تحفة بارازيوس تمت بوساطة فيلوكتيتيوس. بدا عذابُ فيلوكتيتيوس في لوحةِ بارازيوس كبيراً إلى درجةٍ ظهر معها واضحاً بأنه «لا يعرف النوم». لقد صوَّر الرسام «دمعةً واحدة» جفَّت في عينه، وهو يزحف بجهدٍ نحو الفريسة التي اصطادها، زحْفَ رجلٍ أصابه سعارٌ نحو النبع الذي يفترض أن يروي غليله. إنه قريب من مغارته، يجعل الصخور تدوّي برجعِ شكواه التي لايسمعها أحد، غاضبٌ من البشر الذين خانوه أكثر مما هو غاضب من الجرح الذي يفترسه. تمتزج دموعه المُرة بالدم الأسود الذي يسيل من شفتي جرحه النتِن. «شعره مشعث ووحشيّ، وتحت جفنه القاحل جمُدَتْ دمعةٌ» (بلانود، أنطولوجيا، IV، 113).

* * *

كتب سينيكا: «لا يوجد حيوان أشدّ نفوراً من الإنسان.» كان سينيكا الابن، رئيسُ وزراء الإمبراطور نيرون، يكرهُ كلَّ ما هو حيّ: يكره اللذة، يكره الطعام ويكره الشراب، وكان يعشق المال ويخاف من الألم. كان نقيضَ أبيه في كل شيء ومات مليونيراً. سينيكا هو النُّحولُ المضطرِم الذي يجلب الكآبة، المسكونُ باللغة وبالسلطة. إنه أول من سَمَّى نفسَه «مربّياً للجنس البشري». إنه الطهرانيّ: «يخلِّصك الموتُ من مجاورةِ بطنٍ مقزِّزةٍ وعفِنة.» ليس القديس بولص هو من كتب هذه الجملة بل كتبها سينيكا الابنُ في التاريخ نفسه، عندما كان يقرر نيابةً عن مجموعِ العالم الروماني.

كتب سينيكا الابن إلى لوسيليوس (LIX، 15): «هذا يجد تسليته في الوليمة والتهتك، وذاك يجد تسليته في الطموح كما في ملازمةِ عدد لا يحصى من الزبائن. وذاك يجد تسليته عند عشيقة. وذاك يجد تسليته في مشاغلِ الدارِس التَّفاخرية عديمةِ الجدوى، أو في العمل

الأدبي الذي لا يَشفي من شيء. إنها تسلياتٌ كاذبة وقصيرة الأجل، ينخدعون بها جميعاً. مثل الثمَل الذي تكلّفنا ساعةٌ من جذَله وجنونه تقززاً طويل الأمد، مثل الجذل الذي يمنحنا إياه تصفيقُ الشعب وهتافُه لنا والذي ندفع ثمن حصولنا عليه من قلقنا، والثمنَ نفسه كفّارةً له».

يبدو أن هذه الصفحة من مؤلفات سينيكا تحوي كل شيء: طعام ومتع إيروسية وطموح وسلطة وعلم وفن ـ انعدامُ القِيم يجعلنا نظن بأننا أصبحنا فجأةً في القرن العشرين.

يقول كايليوس بأن التقزز من الحياة وهَنٌ، ويقول سينيكا بأن التقزز الذي هو مرض بني البشر يأتي من معرفتهم بأن لهم أجساداً توجَد بين حدَّين دنيئَيْن: حدِّ الجِماع الذي خرجتْ منه، وحدِّ الموت الذي تتعفن فيه. عند ظهور السوداوية (tristitia، melagcholia) يَظهر في الحال موكبُ أشكالِ التقزز وأشكال الكرْه. الخوف عرَضٌ من أعراض التقزز من الحياة، والحزن tristitia اللاتيني يجمع في مفهوم واحد الكدر والغثيان وجاذبية الظلام وكراهية المحيط والرعب من لاشيء، وأخيراً التقزز من الجماع. هنالك عرَض آخر هو «الوخز الذي يتسلق بين الكتفين». يصنف لوكريسوس الأعراضَ في خمس طبقات: هَمّ، أسىً، خوف، نسيان وأسف. ويصفها كاستباق للموت، كنُوام أو كمرض الموت. لا يتكلم أبداً عن تشوش الفكر وهو الشيء الذي ركّز عليه كايليوس وحدُه. إذن، لقد رسم لوكريسوس صورةَ الشخص الكئيب على النحو التالي: «ذهن شارد غارق في الألم والخوف، تقطيبةُ حاجبٍ شرسة، نظرة قاتمة وغاضبة» (عن طبيعة الأشياء، VI، 1183). أخيراً كان سينيكا الابن هو الذي قرن نهائياً بين الإشمئزاز و«الميلانخوليا» والعبقرية (عن ذوات الأرواح المطمئنّة، XVII، 10): «ذلك عندما يستخف الذهن بآراء الجميع، ويجعلها تألف إمكانية صدور غناء عظيم جداً من فمٍ زائل».

* * *

فن الرسم الروماني بأسره مكون من لحظات أخلاقية إما مبتذلة أو فخمة. وصفَ بلينيوس لوحةً للفنان أنتيفيلوس ينظر فيها الأشخاص بإعجاب إلى فتى صغير ينفخ فوق النار فيضيء وجهه. إنه خداع اللحظة. إنه «الآنيّ».

ترتعش الحياة بالضوء على خلفيةٍ من موت.

رسمَ فيلوستراتوس جمجمةَ ميت. وفي هذا، على نقيضِ أباطيلِ عالم الأحياء، دعوةٌ مأتمية للاستمتاع بالحاضر، أي قطف زهرة الأشياء التي ستفنى سواء في ذرة الزمن التي يتكلم عنها هوراس أو في ذرة الضوء التي يتكلم عنها لوكريسوس. منذ ذلك أصبحت اللوحاتُ الجدارية «لوائحَ بالأشياء التي تُقطف أو تُقتَنَص»: فاكهة لحظة قطفها، أسماك لحظة إخراجها من الماء، طرائد لحظةَ اصطيادها.

غصن يحمل دراقات مخملية قرب وعاء زجاجي مليء بالماء، والوعاء يتلألأ. ديك يحاول التقاط حبة بلَح من سلة ثمار. دجاجة تقترب من إبريقِ ماءٍ انقلبَ.

طير ينقر ثمرةً. أرنب سمين مقْع يقضم حبات من عنقود عنب في ضوء مائل للحمرة صادرٍ عن نافذةٍ وضعت على مُتَّكَئها تفاحة حمراء لامعة.

التين، الدراق، الخوخ، الكرز، الجوز، العنب والبلح، الحبّار والجمبري والمحار، الأرنب والحجل والسمّان، هي نفسُها الآن وآنذاك. أيضاً الأوعية التي تحتويها هي نفسُها تقريباً. توجد رتابةٌ في نظرةِ الجوع الحالمة بموسم ثمارٍ «تُستَعاد» في غياب هذا الموسم ـ مثلما توجد أزَليةٌ في الجوع الذي يَستعبد البشرَ ـ ربما كانت الرسوم التي حفرها إنسانُ ما قبل التاريخ على جدران المغاور تضمن عودةَ الطرائد التي تُنتَزع من الحياة بالصيد. جاء في بيت شعر منعزل لـ أفرانيوس ما يلي: «تفاحٌ، خضراواتٌ، تينٌ، عنب».

ردّ عليه سينيكا في الرسالة الشعرية LXXV11: «مائدةٌ، نومٌ، رغبة، تلك هي الدائرة التي ندور فيها». ليست الشجاعة أو المصيبة وحدهما اللذان يدفعانك لطلب الموت: «التقزز من الحياة أو رتابتُها يستطيعان ذلك». أصبحت حصة الموتى (الأرباب) من أطعمةٍ وخمور يقدمها لهم ذوو الأرواح الأقل تقززاً كقرابين، أصبحت شيئاً فشيئاً صوراً تُقدّم إلى صور. الغريب هو أننا لا نبتعد في أية لحظةٍ عن تصور بارازيوس الساديّ وهو يرسم العبدَ القادم من أولنثيوس، ولا عن تصور أريستيد وهو يرسم طفلاً يرضع من ثدي أمه المحتضرة. ما صُوِّر في تلك اللوحات التي تُمثل طبيعةً محتضرة وليست ميتة(*) هو العذابُ المؤثِّر والسلبي للأشياء قبل أن يلتهمها الموت.

ثمرات الخوخ الموشكة على السقوط هي مثل سمكةٍ تنتفض فوق البلاط أمام المدعوِّين الذين سوف يأكلونها حالما يمسك بها الطباخ ويطهوها. والسمكة هي مثل العبد الأولنثيّ الذي هو بدوره مثل حبة البلح التي ينقرها الديك ومثل حبة العنب التي يقضمها الأرنب. نذور العبادة هذه هي إخراجٌ فنّيّ للطاعة obsequium (طاعة الخادم المطلقة للسيد). أصبح ما يُرسَم وجوهاً ولم يعد أقنعةً. وجوهٌ تَحجَّرتْ أمام قدَرها. إنها لوحاتُ طبيعة صامتة إلا أن الأمر ليس صمتاً وحسب، بل هناك طاعة جنسية مطلقة من ثمرة الكرز في منقار الشحرور. إنه ألمٌ مطيع طاعةً مطلقة أكثر مما هو صامتٌ.

شَهدت أثينا في القرن الثالث قبل الميلاد وروما في القرن الأول للميلاد وهولندة في القرن السابع عشر، الأزمةَ العمرانية نفسها، والموقفَ المنتقِصَ نفسَه من المدينة، والعودةَ نفسَها إلى الريف، والاحتفاءَ نفسَه بالطبيعة، واستخدامَ اللوحة المحمولة على مسند والتي تعطي انطباعاتٍ خادِعة، حيث يبدو الحيوان الأليف مستمراً في الوجود في اللوحة، وتُثَبِّت عَرَضيّةُ الموسم المخبّأ، وحيث يرسم

(*) لوحات الطبيعة الصامتة يقال لها بالفرنسية طبيعة ميتة (nature morte).

الفنانون وفرةً من المؤن بدافع هَمٍّ الشبع منها وتأبيدها تأبيداً تَطيُّرياً مبتعدين بلوحاتهم عن العامّ إلى الخاص، وعن الرسوم العملاقة إلى رسم أشياء صغيرة ثم إلى رسم أشياء خسيسة وبقايا أشياء: كان ذلك من ابتكار عبقريةِ سوزوس دي برغاموس. قال هيغل عن فن الرسم الهولندي بأنه «أحدُ(*) العالم»، وكان فن الرسم الروماني هو هديةُ العالَم (هدية الضيافة التي أعيدت للمضيف، أو للطبيعة، أو لفينوس). رسم الفنان غالاتونوس لوحةً صغيرة تمثل هوميروس وهو يتقيأ، فيما راح الشعراء الآخرون يستلهمون مما قذف به فمُه.

* * *

كان مارسياليس هو الشاعر الذي بحث عن المحسوس. اختار كل ما يمكن الكتابة عنه أو رؤيته، اختاره من بين أكثر الأشياء فظاظةً وجنسيّةً ومحسوسيةً ووضوحاً. وصفَ فِطرَ البوليطُس وأعضاء الأنوثة في أنثى الخنزير، جامَ النرد(**)، وأعضاءَ الآباء المنتفخة التي يولجونها في أفواه الفتيان. وصف الأرانبَ البرية وأزهارَ الرباط: كتبَ «سمكة الترس أكبر دوماً من الطبق الذي يحملها». وصفَ قطعَ الثلج المهروسة والموضوعة في الأكواب. تكلّم عن جامعي الأنتيكات وجامعي الأطباق القديمة. كتب عن النبيذ المعتّق وصناعة السجاد التي تعود إلى زمن بينيلوب(***). في كتابه العاشر يشبّه فنَّهُ بالزنجار الذي يأكل البرونز. حلمَ بالاعتكاف بعيداً، بمسطَّحات مائية، بالبيوت المبنية فوق المرتفعات في إسبانيا، وبمزارع ورد. حلم بمغادرة روما وحتى بمغادرة بيته الريفي في نومنتوم والذهاب إلى مزرعة طفولته في بلبيليس.

(*) المقصود هو يوم الأحد، نهاية الأسبوع.

(**) جام النرد، وعاء صغير يوضع فيه النرد.

(***) بينيلوب زوجة أوليس، انشغلت طوال غيابه، وفق الأساطير الرومانية، بنسجِ وشاحٍ كبير، وعدت الطامعين بها بالاستجابة لهم حالما تنهيه. ولكنها كانت تحلّ في الليل ما نسجته في النهار، فبقيت على إخلاصها لأوليس.

أخيراً مع قدوم نرڤا(*) وتبنّي تراجان، غادر مسكن الطابق الثالث في كيرينال وذهب إلى إسبانيا موطنه الأصلي.

دفع له بلينيوس الابنُ الأصغر تكاليف السفر ورحل إلى بلبيليس. شعر أولاً بمتعة غامرة لأنه ما عاد يستيقظ قبل التاسعة، وما عاد يرتدي توجتَه ولأنه يتدفأ بخشب السنديان. غير أن إيقاع العيش في الريف في بيته الأبيض العالي، لم يعد قادراً لاحقاً على محاربة كرهه للشيخوخة أو محاربةِ «شبح الموت».

مارسياليس: أدبٌ هارب من المدينة.

لم يكن الأمر كذلك قبل مئة عام. كان هوراس ابنَ عبدٍ معتَق وكان فرجيل ابنَ صانع أوانٍ فخارية. كان تصوُّرهما عن أدبهما ينم عن عبودية أي أنه أدب سعى لنيلِ الإعجاب. إنه أدبُ بلاط، لم يخاطب المدينةَ بل خاطب القصر.

أما مارسياليس فلم يعد يخاطب لا المدينةَ ولا قصرَ الإمبراطور، بل خاطَبَ الناسكَ المعتكف في ريفه.

* * *

شكّل اليومُ الذي يسبق الموتَ هاجساً للرومان. ربط بروبرسيوس بين الحب والموت (مراثٍ، مجلد II، 27): «ساعة الموت المجهولة، هذا هو ما تبحث عنه عيونكم بقلق في كل مكان أيها الزائلون. بيتنا يحترق، بيتنا يتداعى. ربما سيقتلنا هذا الكأس الذي نحمله إلى شفاهنا. ساعة الموت ووجهه، وحده العاشقُ من يعرفهما». وكان قد كتب في مجلده الأول: «ليس الحبُّ الأطول بكافٍ أبداً. أسوأ رعبٍ لي: أن أشتاقَ حبَّكِ لحظةَ الموت. ومن جانبي فإن

(*) ماركوس كوكسيوس نرڤا (26 - 98م) إمبراطور روماني من عام 96 حتى عام 98. طرده دوميطيانوس ثم أعلن إمبراطوراً بعد اغتيال هذا الأخير. كان رجلاً نزيهاً وذكياً. نعمت فترة حكمه بالهدوء كونه أعاد المبعدين عن البلاد وحكم بالتوافق مع مجلس الأمة. خفض الضرائب وأنشأ مؤسسات إطعام أبقى عليها تراجان. سن قانوناً زراعياً يوقف توسع تربية الماشية على حساب الزراعة. تبنّى تراجان لكي يخلفه.

رمادي نفسَه سيحتفظ بذكراك. أما نحن فقد استمتعنا بضوءٍ مقتضب، وينتظرنا ليل، نوم ثقيل بلا أحلام. وبعد أن أنزل بدوري إلى دار الظلمات، صورةً لا جدوى منها، سأبقى دوماً الرجلَ الذي هو ملْكٌ لكِ. فالحب الكبير يجتاز حتى شاطئ الموت».

نقل سينيكا الأب نقاشاً لغوياً رائعاً حول اللحظة التي تسبق الموت، وصوَّر كورنيليوس سيفيروس جنوداً يتناولون عشاءهم عشية معركة. يستلقي الجنود على العشب. يقولون: «هذا اليوم مايزال لي!»، فينجم عن ذلك مِحوران للنقاش: الأول أخلاقي: يجب محاكمة هؤلاء الجنود لأنهم يائسون من الغد لأن شكواهم انهزامية، ولم يحافظوا على «عظَمة الروح الرومانية»، ويجب تفضيل أيّ جنديٍّ لاسيديمونيٍّ(*) عليهم لأنّ الجندي اللاسيديمونيّ ما كان سيتوقع هزيمةً، وكان سيقول: «الغد لي».

المحور الثاني للنقاش لغويّ: بورسيلّوسُ انتقدَ كورنيليوسَ سيفيروس على ارتكابه خطأ نحوياً عندما وضع خطاباً بصيغة المفرد على لسان جمعٍ من الأشخاص. لكن سينيكا الأب تدخَّل في النقاش وانتقدَ بورسيلّوسَ على نقده، فقال بأن جمال العبارة يأتي من كون الجنود الممدَّدين على العشب عشية موتهم لم يتكلموا مثل جوقة تراجيديا بل تكلمَ كل منهم، لحسابهِ، عن الموت الذي يهددهم جميعاً. وهكذا قال كل منهم: Hic meus est dies (هذا اليوم ما يزال لي). وختم قائلاً بأنه لكي يكون الخوفُ من الموت بطولياً يجب حتماً أن يكون شخصياً.

يسقط الجنود في الهاوية متفرقين. إنها كلمة هوراس: كل صوتٍ من أصواتهم صوتٌ ضائع.

* * *

امتد التقزز الذي أسماه الرومان taedium إلى القرن الأول. وفي

(*) إسبارطي.

القرن الثالث ظهر عند المسيحيين تحت اسم acedia (فقدان الاهتمام أو القرف)، ثم ظهر ثانيةً على شكل سوداوية (ميلانخوليا) في القرن الخامس عشر، وعاد إلى الظهور باسم spleen في القرن التاسع عشر، ثم في القرن العشرين تحت اسم depression (اكتئاب). ليست هذه سوى كلمات، وثمة سرّ أشدّ إيلاماً يسكنها، ثمة شيء عصي على القول. والشيء العصيّ على القول هو الـ «حقيقيّ». والحقيقي ليس سوى الإسم السري للشيء الأكثر عرضةً للانكماش والترهُّل بعد انتفاخٍ وانتصاب.

التقزز من الحياة taedium vitae لا يرتبط فقط بعودةِ الحقيقيّ المترهّل. بل يحطّم الزمن.

اشتهاءُ عضوٍ مترهّلٍ ورؤيتُهُ، يذهبان دوماً بنشوة غريبة: «انزياح في التوقيت مع الزمن الحجري». الرغبة والخوف يعودان إلى المصدر نفسه.

إنه خائف، يملؤه الغمّ، يلبث كالتمثال.

إنه يشعر بالرغبة، يلبث كالتمثال.

الرغبة والموت «يجمّدان» فريستَهما بالطريقة نفسها التي تجعل الشخص يشبه التمثال. طائر الدوري الذي يهدده صقر، يسقط في منقار الطير الجارح، يهوي في الموت. ذلك هو الافتتان: إنه ما يدفع بك إلى هاوية الموت هرباً من القلق الذي يسببه الموت.

الرغبة هي الخوف.

لماذا أمضيتُ سنين في تأليف هذا الكتاب؟ لأواجهَ اللغز التالي: المتعةُ هي الشيء الطُّهرانيّ.

المتعةُ تجعل الشيء الذي تريد رؤيتَه غيرَ قابلٍ للرؤية.

اللذة تنتزع النظر بعيداً عن الشيء الذي كانت الرغبةُ بالكاد بدأت بكشفه.

* * *

يصف المسيحيون فقدان الاهتمام acedia بأنه خطيئة قاتلة. إنه العجز عن الانتباه إلى الأشياء، غياب الاهتمام بشيء حتى بالخير وحتى بالقريب وحتى بالإله. إنه النُوام الشيطاني، والافتتان بالانتحار. إنه بالنسبة للرومان الذين اعتنقوا المسيحية اكتئاب يضخِّم سماتِ التقزز من الحياة taedium ويضخِّم تواطؤاً بلا حدود مع الداء الداخلي، مع انحسار القوى، مع تلاشي الإرادة وفقدان جاذبية كل الأشياء، ويبلغ ذروته في لذةِ الكدَر اللانهائي، وكرهِ الحياة الذي يقف بعنادٍ ضد خالقِهِ (وخالقُه لم يعد الـ fascinus البيولوجي بل الإله التيولوجي).

كتب بترارك في مؤلَّفه Secretum: «التقزز من الحياة هو الشعور الوحيد المرير، الشعور الأليم والرهيب في حالته الصِّرف.» يتوسع بترارك عندئذٍ في ثيمةِ الدموعِ التي تُذرف بلا سبب. إنها سقم الحياة الأقصى في الـ acedia، في الحَزن الخالص وفي كرهِ تَجسُّد المسيح. الموت نفسه هو الذي يخدِّر عندما يُنبَذ القضيب. حرصت النهضتان الرومانية والمسيحية على إعادة ترجمة هذا الشعور إلى اليونانية، فأطلقتا كلمةَ (ميلانخوليا) ومحَتا لقرونٍ تلك الحقبتين الهائلتين والمستقلتين: حقبة التقزز من الحياة عند الرومان، وحقبة فقدان الاهتمام عند المسيحيين.

استعاد الإنجليز كلمةً لاتينية قديمة addictio لوصفِ حالةِ التبعية التي يعيشها مدمن مخدرات بعد تنحيةِ سُمّيَّةِ المادة المخدِّرة التي اختارها. يمكن ترجمة الـ obsequium بأنها تلك التبعية نفسها. ومن التبعية جاء هذا الشعور غير الوارد بالنسبة لروما القديمة: الشعور بالخطيئة الذي أعرِّفه بأنه علاقةٌ تُقوِّض التبعيةَ. الإحساسُ الداخلي بالذنب الذي يغذي هذا الشعور، يتضخم حتى ينحسر الخوف منذ لحظة انحسار تبعية قديمة، تبعية الخدم.

الفصل الثاني عشر

ليبرِ Liber

ها هي تتأمَّل. يلامس القلمُ شفتيها. هاهي تضغط قليلاً بالقلم فوق شفتها. لقد بوغتت الشابةُ في لحظةِ تركيزٍ يشرد فيها نظرُها. إنها لا تسعى لنيل إعجاب، بل تستغرق في تأمل شديد وبيدها اليسرى أربعة ألواح شمعيّة رُبط بعضها بالآخر.

بعد أن ضغطت النبيلة الشابة بالقلم فوق شفتها توقفت للتفكير قبل المباشرة بالكتابة. عيناها مستغرقتان بما ستكتبه ووجهها ممتلئ بالتفكُّر بالآخر.

تتحد نظرتُها مع الشيء غير المرئي الذي ترتحل إليه روحُها. تنأى عيناها عن المكان الذي تعيش فيه وتستغرقان في العالم الآخر الذي ترى فيه ما تشتهي رؤيته. إنها الرسالة التي وصف فيها بوستوميامِوس القديسَ جيروم وهو يعمل في صومعةِ اعتكافه: «توتوس غارق في كتابه دوماً، مستغرق في القراءة، لا يكلّ أبداً...» ومثلما تؤدي اللذةُ إلى التقزز وتجذبنا إلى النوم، كذلك تجذبنا القراءةُ إلى العالم الآخر. تنْقلنا الكتابةُ على نحوٍ مماثل إلى روحِ الآخر الذي تسعى إلى إقناعه. الكتابةُ هي استيطانٌ هذيانيّ في روحِ الآخَر، منعَ الإمبراطورُ كاتون النساءَ من ممارسته. الكتابة انقطاعٌ

عن العالم المعروف، وقتٌ يمضيه المرء في مكان آخر. الكتابةُ تَنَسُّكٌ.

* * *

كان ليبِر أحدَ أسماء الإله الفاتن واسم إله النبيذ. لم يكن النبيذ بالنسبة للقدماء يعني في المقام الأول الثمل الذي يؤدي إليه وينتهي بغثيانِ الكآبة. النبيذ كان في المقام الأول الشيء الذي يوتِّر عضوَ الرجل (سيلين(*)، باخوس). أما النبيذ الأسود والكثيف (الذي كان يُمزج بماء ساخن) فكان يُحيل إلى عُصارةِ مرارةٍ اصطناعية سوداء(**) «melagcholia»، النبيذ الحزين، النبيذ الذي يقوي صفاتِ كل إنسان، ويكشف الطباع». الثَّمل لا يخلق العيوبَ، بل يفضحها. بوساطة النبيذ يُحرِّر الإلهُ ديونيزوس عضوَ الرجل، ويقود موكبَ الفاسينوس الذي يحمله رجالٌ انْشَمرَتْ أرديتُهم بسبب قضبانٍ مصنوعة من الأغصان يربطونها أسفل بطونهم يوم احتفالات ليبِر باتِر. وبالنبيذ يُحرِّر الإلهُ ديونيزوس الجنونَ (الذي كان يُعتبر ثمرةً للروح التي بلغت الرشد). الإله ليبِر(***) «يحرِّر»: يَنفخ العضوَ الذكري فيوتِّره، وينفخ في الطبع فيوتِّره إلى حد الجنون. يصنف أبوليوس في كتابه (XX ،Florides) الذي يمدح فيه مدينةَ قرطاجة، وظائفَ ليبِر (النبيذ) الأربع، تصنيفاً مغايراً: «الكأس الأولى للعطش، والثانية للفرح، والثالثة للمتعة، والرابعة للجنون».

لكن ليبِر Liber لم يكن فقط اسمَ إله القضيب (الفاتن) وإلهِ النبيذ، بل كان أيضاً اسمَ الكتُب.

(*) إله فريجي، أب لباخوس، جعلته الميثولوجيا الإغريقية مهرج الأولمب.

(**) كلمةُ ميلانخوليا (mlancolie) من اللاتينية melagchoila واليونانية melankholia تنقسم إلى melas، anos وتعني أسود وkhol وتعني عُصارة المرارة، أطلقت هذه الكلمة نفسها على النبيذ الأسود الكثيف الذي كان الرومان يمزجونه بماء ساخن وكان سريع التأثير على شاربه. شيئاً فشيئاً أصبحت الكلمة تُطلق على التأثير الذي يلحقه هذا النبيذ بدلاً من أن تُطلق على النبيذ نفسه.

(***) اسم هذا الإله Liber والكلمة الفرنسية libérer التي تعني يحرِّر، هما من الجذر نفسه الذي يتضمن معنى الحرية والتحرير.

كان أولئك القراء يقرؤون في قلب الصمت، يقرؤون كلماتٍ لاتينية جميلة: «نعيش على الموت». وأجمل من هذه الكلمات، المقطعُ الذي كتبه موسى العبدُ المُعتَق، وتعرّض بسببه لانتقاد شديد من معاصريه: «كل الطيور التي تطير هنا وهناك، كل الأسماك التي تسبح، كل الحيوانات الضارية التي تقفز، تجد قبرَها في بطوننا. حاول الآن أن تعرف لماذا نموت بشكل مباغت إلى هذا الحد. إننا نعيش على الموت».

ظهر كثير من الحياء والتلميح في كلام الإغريق عن الـ phallos(*)، فأسموه Physis (الطبيعة)، أو Charis (الفرح)، أو Pragma (الشيء)، أو Deina (الرهيب الرائع). قال أرتيميدور بأن الاسم الذي شاع بين النساء للعضو الذكري هو to anagkaion (الشيء الذي يُرغِم). أما نحن الأوروبيين فإن الكلمات اللاتينية هي وحوشُنا الميّتة، هي شهواتُنا، هي طبيعتُنا الصامتة (الميتة) في أعماق أرواحنا. نارٌ تكمن تحت اللغة: في القرن الثامن عشر تحولت عبارةُ Gaude mihi (أمتِعْني) إلى godemiche(**) وماتت كلمات، لكن تلك التي حلت محلها حافظت على شكلٍ لاتيني على نحو يثير الدهشة: penis (عضو ذكري)، phallus (قضيب)، uterus (رحم)، hymen (غشاء بكارة، زواج). الطبقة الأقدمُ للُغةٍ، اللغةُ الأمُّ الأولى هي باستمرار اللغةُ الفاضحةُ، اللغةُ التي يُشتهى فيها الفحشُ أولاً: إنها اللغةُ اللاتينية. ما يسبق لغتَنا يُحيل إلى ما يسبق ولادتَنا. والطبقةُ الأقدم (اللاتينية) تَنطق بالمشهد الأقدم.

ما كنا نقرؤه أطفالاً في المراحيضِ أثناء الاستراحات، في البرد والتقزز، ونحفره فوق أبواب حمّامات المسابح، ونهمس به جزِعين بين أشجار الجنَبات، ويجعلنا نحْمَرُّ في الظل ونحن نمدّ أيدينا مرتجفين، ويولِّد لدينا مادَّةَ لغةٍ سابقة تحمِل كلَّ جزَع تلك

(*) القضيب أو أي شكل قضيبي.

(**) قضيب اصطناعي

الحقبة المصنوعة من العنف والجزَع، كلَّ فضولها وكلَّ نزوعها التوجيهي. لماذا في مجتمعاتنا الأوروبية تُدَوَّن الكلمات غير الملتبسة والفظة، الكلمات التي نحفظها عند البلوغ بقلوب تخفق وسحنات شرهة زائغة، والتي نهمس بها في ظلام غرف النوم، لماذا تُدَوَّن في الكتب العلمية وحتى في الكتب الإيروسية، باللغة اللاتينية؟ لأنه من غير اللائق جعْلُ هذه الكلمات لائقةً، وهي التي ولدت لتكون فاحشةً، والتي يعيدها فحشُها إلى موطنها الأصلي، إلى العالم الذي لم توجد فيه تعابير لغوية خاصة بكل إنسان وكل تخصص. لن يكون بوسعنا تخليصها من فظاظتها ومن شذوذها دون تعريضها للتشويه. الكلمات الفاحشة هي كلماتُ الحب لأنها عدوّة تقلُّص اللغةِ ورخاوتها. إنها الكلمات المحاطة بهالةٍ من الحرَج والسَّفالة. ومثلما أنّ العضو الذكري لا يكون في حالة حب إلاّ عندما يتشوَّه ويصبح ثقيلاً طافحاً بالحياة والعار، كذلك الكلمة الوحيدة القادرة على الوصول إلى مركز الهوى يجب أن تكون فظةً ثقيلةً طافحةً بالعار. كل ما يقع ضمن نطاق الأشياء الصالحة للقول، الأشياء المقوننة، يشوّه ما تضيق به الحنجرةُ، يبقى على حدود الرغبة، يُهين ما يَسخو الآخَرُ بكشفه من نفسه. إنه الطابع الفظ والرهيب الذي تتصف به الأشعار الفاسينية. في عام 475 بعد أن دانت الإمبراطوريةُ بالمسيحية، كان سيدونيوس أبوليناريس صهرُ الإمبراطور آفيتوس، أسقفُ كليرمون، ما يزال يضع جمالَ الأسلوب القوي وشِبهِ المذكَّر، مقابل الأسلوب المائع والرخو والمنساب والشفاف. ثمة عنفٌ لا ينتهي في عبارةِ فولفيوس إلى أغسطس: Aut futue aut pugnemus (إما أن تضاجعني أو الحرب). إنه الخيار نفسه دوماً، وهو أبسط خيارٍ ممكن: إما فينوس أو مارس. قلَبَ لاكلوسُ المشهدَ فجعلَ طلبَ فولفيوس على لسانِ فالمونت وجعل إجابةَ أغسطس على لسانِ السيدة ميرتوي. أجابت السيدة ميرتوي: «إنها الحرب إذن!»

* * *

ثمة عبارة غامضة ورهيبة قالها سبتيموس: (مَن يَكتب يلوط، ومَن يقرأ يُلاط). المؤلِّفُ لائط: إنه المقام الاجتماعي الخاص بالرجل الروماني الحر، أما القارئ فهو خادم، والقراءة تندرج في السلبية، لأن القارئ يصبح خادمَ بيتٍ آخر غير بيته. الكتابة رغبة، والقراءة استمتاع.

الرجال والنساء جميعاً سلبيّون عند الاستمتاع. ترفع الحبيبةُ ذراعيها في السلبية الأصليَّة. نشوةُ الأنثى فزعٌ يستمتع بدخيلٍ. المتعةُ دخيلةٌ دوماً. والنشوة تباغِتُ الجسدَ الراغِب دوماً، وهذه المباغتةُ هي المفاجأة. لا تميز المتعةُ على الإطلاق بين الخوف والبهجة.

جعل أفلاطون من الفزع أولَ هديةٍ يقدّمها الجمال. إنه التآلفُ مع شيء مجهول. هذه التجربة شبيهةٌ بتجربةِ رجل يكتشف جسدَ المرأة، مع فارق طفيف هو أن شعور الرغبة ليس ترْك المجهول يسطع وليس تجميدَ الفزع عند لحظةِ النظر والكشف.

تَحوَّلَ أكتيون إلى حيوان لأنه لم يفزع أمام الربة التي تعرَّت. تَحوله إلى حيوان يعني أن شهوةً اجتاحت أسفلَ جسده إزاء الربة. لكنه تحوَّلَ إلى حيوان لأن الربة الجميلة صيَّادةٌ نَزعتْ وشاحَها، ولأن تعريف الصيَّادة هو أنها ترغب بفريسة. في منطقة براورون في أتيكا كان على الفتيات بين سن الخامسة والعاشرة الانفصال عن ذويهنّ للاعتكاف في معبد أرتيميس والتحوُّل إلى «دُبّات» أمَلاً بالزواج. كانت المعتكفاتُ الصغيرات يقلِّدن الربةَ الدبَّة ويتروَّضن في معبدها.

إنها علاقاتُ فزع، سواءٌ من المرأة إزاء الرجل، أو من الزوجة كَرُتْبةٍ إزاء الأب كرُتبةً.

القراءةُ عبودية (obsequium). في فترة غياب الفاعلية الجنسية، أي الفترة العصيّة على التفاعل التي يُكبح فيها إرواءُ الرغبات،

تُضاعِف الحياةُ رغباتِها عن طريق تقويتها في قصصٍ، أو عن طريق تمثيلها في لوحات. تقول القصةُ بلا انقطاع: المزيدَ المزيد، أكثرَ مما يفعل القضيب، وذلك لأن متعة القصة هي الرغبة لا إشباع الرغبة. الرغبةُ هي أصلُ فنّ القَصّ. الرغبةُ في القصة هي أقدمُ مشهدِ انتفاخٍ ـ مشهدٌ يجب أن يكون منتفخاً لكي يكون خصباً ـ ، هي التي تَخلقُ الحبكةَ القصصية قبل اللغة بكثير، وتُولِّدُ تَشابُكَ الأحداث المتعاقبة. الحبكة تَمنح الزمنَ، وتُمكِّن من تأسيس اللحظة بين ما قبل وما بعد، بتكرار المشهد الهاجسيّ العصي على الرؤية، في شكل مَشاهد حلمٍ. كان موضوع فن الرسم الروماني، دوماً وبلا استثناء، لحظةَ مراجَعةٍ إجمالية تكثيفيّة للحبكة. وكانت اللوحةُ الجدارية هي فضاءُ تلك اللحظة المكثَّفة.

عندما وصف القديس أغسطين في القرن الرابع بعد ميلاد المسيح، حالاتِ وجْدِه في كتاب اعترافات، كان هذا الوصف أيضاً جدارياتٍ رومانية، ومشاهدَ إجمالية بعناصر قليلة: شجرة، مقعد، كتاب. نزل أغسطين إلى الحديقة بصحبة أليبيوس، وضع كتابه على المقعد، وذهب للاستلقاء تحت شجرة تين. سمع صوتَ طفل يدندن خلف سور الحديقة: خذ، اقرأ، خذ، اقرأ فأخذ يبكي وهو ينظر إلى كتابه فوق المقعد نظرةً جانبية.

* * *

كان بلينيوس الأكبر ـ أو بلينيوس دي فيروني ـ قارئاً كبيراً. كان ينهض قبل طلوع النهار فيقرأ وهو يأكل أو وهو يتنزه، يقرأ في الحمّام، ويقرأ في القارب وهو يقترب من الهباب المتساقط من فيزوف.

أصيب بلينيوس الأصغر ـ أو بلينيوس دي كوم ـ بشغف خالِه. بسط حمايته على سويتونيوس، وساعدَ مارسياليس، وكان صديق تاسيتوس. قال غاستون بواسييه عن نهاية الإمبراطورية: «لا أظن أن هناك عصراً آخر أحبَّ فيه الناسُ الأدبَ هذا الحب». لدى وصول

الفاندال وبعد نهب روما على يد زعيمهم جنسيريك، كتب كايوس سوليوس أبوليناريس سيدونيوس: «الحشد من الرجال، الغريب عن الآداب، مهما كَبرَ، أُسَمِّيهِ عزلةً مطلقةً».

كان بلينيوس في مخدعه المدفّأ والذي بناه لنفسه بطريقة تُخمد الأصواتَ الصادرة من عزبتِهِ في توسكانيا، شبيهاً بِـ مارسيل بروست في منامته المبطّنة بالفلّين في باريس. كان يعمل بالطريقة التالية: حفِلَ برنامجُه اليومي بالقراءة حتى التهبتْ عيناه (ربما التهبت عيناه أيضاً بسبب الهباب النازل مع المطر والكبريت المنطلق من بركان فيزوف الثائر). أسرّ إلى كورنوتوس بالإجراءات التي يتوجب عليه اتخاذها من أجل عينيه: «جئتُ في حافلة مغلقة تماماً، أقرب إلى مخدع نوم. تخليت عن القلم، بل تخليتُ حتى عن القراءة. لم أعد أعمل إلاّ بأذنيّ، وأخفِّف وهجَ الضوء في شقتي بستائر سميكة، ويقرأ لي العبيدُ أو أُملي إملاءً».

كما قال لِـ فوسكوس: «نوافذي تظل مغلقة، وبفضل العتمة والصمت أجدُني تخلّصتُ، لا يمكن التصديق إلى أية درجة، من كل ما يُلهي. وكوني أصبحتُ حراً متروكاً لنفسي، أصبحتُ لا أسخِّر روحيَ لخدمةِ عينيّ، بل عينيّ لخدمةِ فكري. أؤلِّف في عقلي كأني أكتب. أختار الكلمات، أصححها، أختصر، أوسّعُ بقدر ما تستطيعه الذاكرة. عندئذٍ أستدعي سكرتيراً، أجعله يفتح نافذتي وأملي عليه ما أعددتُ. يُصرف السكرتير، يُستَدعى مجدداً، ثم يُصرَف. عند الساعة الرابعة أو الخامسة أخرج إلى الشرفة أو إلى رواق الأعمدة المَقبي، تبعاً لحالة الطقس، وأتابع التأمل والإملاء. أصعد إلى العربة. ومثلما أعمل في النزهة أو السرير كذلك داخل العربة. أنام قليلاً ثم أتنزه. بعدها أقرأ خطبةً باليونانية أو اللاتينية بصوتٍ مرتفع من أجل حنجرتي ومن أجل صدري. أتنزه من جديد، أخضع لعملية تدليك، أمارس تماريني وأستحم. وأثناء وجبتي، إذا لم يكن برفقتي سوى زوجتي وبعض المدعوين، يقرأ علينا عبدٌ مقطعاً من كتابٍ بينما نتناول الطعام. بعد العشاء نشهد عرضاً كوميدياً أو نستمع إلى

عزف على القيثارة. بعدها أتنزه مع عبيدي المتعلّمين. وبفضل أحاديث متنوعة ومثقفة ينتهي النهار بسرعة مهما طال. إذا ذهبتُ إلى الصيد فإني لا أذهب مطلقاً دون ألواحي».

ثمة رسالة من بلينيوس إلى تاسيتوس تشير إلى هذا الخلط الذي اتصف به الرومانُ خاصةً، بين قنصِ الكتب وقنص الوحوش البرية: «ستضحك يا تاسيتوس، لقد اصطدتُ ثلاثةَ خنازير بديعة. حدث ذلك في إحدى غابات أتروريا القديمة. كنت جالساً خلف الشِّباك وبجانبي حربتي ورمحي: إنهما قلمي وألواحي. كنت أتأمَّل في أفكارٍ وأدوِّن ملاحظاتٍ وأقول لنفسي: سأعود ربما صفر اليدين لكنني سأعود بألواح ممتلئة. لا يجب احتقار طريقتي في العمل. فالذهن يتيقّظ بفضل رواح الأجساد ومجيئها. الغاباتُ، وعزْلتُها، وحتى هذا الصمت الكبير الذي يتطلبه الصيد، تُحرِّض الفكر أكثر من أي شيء آخر».

اخترع بلينيوس أيضاً ألواحاً ذات نِصابٍ لفصل الشتاء، لغرضِ الكتابة في الخارج على ظهر حصان أو أثناء الصيد بالترَصُّد.

* * *

في عصر بلينيوس انهارت الرتَبُ الاجتماعية. فبعد أن تحول الأرستقراطيون إلى كلاب حراسةٍ للإدارة الإمبراطورية، تاهوا في عاداتِ طبقَتَيْ العبيد والمعتَقين، وتبنُّوا الأرباب الجدُد لهؤلاء، فألصقوا الملائكةَ الجددَ بشياطينِ الإغريق القديمة وبالجينيوسات القديمة حامية الآباء. عام 470 كتبَ سوليوس سيدونيوس أبوليناريس حاكمُ روما الجديد، إلى جوهانّس قائلاً: «الآن وقد اختفت مراتبُ الشرف التي كانت تسمح بتمييز الطبقات الاجتماعية من أكثرها تواضعاً إلى أرفعها، فقد أصبح مؤشر النُّبالة الوحيد من الآن وصاعداً معرفةَ الآداب». (Epistulae، VIII، 2).

عام 65، في ظل الإمبراطور نيرون، قام الطبيب لوقا في مدينة أنطاكية بتدوين قصةٍ تجري أحداثها في القدس، نقلها إليه

كليوباس: في فجر اليوم الأول من أيام الأسبوع كانت مريم المجدلية ويونّا ومريم أمُّ يعقوب ذاهبات إلى قبر المسيح محملات بالأطياب، فوجدن الحجر مدحرجاً عن القبر والأكفان مفلوشة في قاعه ولم يجدن الجسد.

عندئذ شاهدت النسوةُ الثلاث رجلين بثياب برَّاقة، يقفان عند حافة القبر. قال الملاكان للنسوة الثلاث:

«لماذا تطلبن الحيّ بين الأموات؟».

في اليوم نفسه غادر اثنان من المُريدين (أحدهما هو كليوباس الذي يروي لوقا الحكايةَ نقلاً عنه) إلى قريةٍ اسمها عِمواس على بعد ستين غلوة[*] من أورشليم. وبينما هما يتبادلان الحديث أثناء السير شاهدا رجلاً يحث الخطى ويقترب منهما لمشاركتهما الحديث. كان كليوباس يتحدث عن النبي الناصري الذي صلبه جنود روما قبل ثلاثة أيام، والذي وَجدتْ مريمُ المجدليةُ قبرَه فارغاً في صباح اليوم نفسه، رغم دفنه.

ساروا، وعندما وصلوا إلى عِمواس كان المساء قد حل، وتَظاهرَ الرجلُ المجهول بأنه متجهٌ إلى مكان أبعد.

لكن المُريدَين طلبا من الرجل البقاء معهما وعرضا عليه تناول العشاء معاً في نَزْل. قال كليوباس: «اِمْكُثْ معنا لأَنَّهُ نَحْوُ المَسَاءِ وَقَدْ مالَ النهارُ».

فقبِلَ الرجل.

دخلوا إلى النزل، استلقى كل منهم على سرير مستنداً إلى مرفقه.

غسلوا أيديهم.

تناول الرجل المجهول الخبز عن الطاولة، قسمه وناول كلاً

(*) وحدة قديمة من وحدات الطول.

منهما قطعة، (عندئذٍ عرفاه فاختفى أمام أعينهما). الرواية الإغريقية أكثر تحديداً: أصبحَ «غير مرئي» أمام أعينهما.

* * *

فعلُ الحب، فعلُ النوم، فعلُ القراءة، هو رؤيةُ غيرِ المرئي. القراءة هي متابعةُ ذلك الحضور غير المرئي بالعينين. مَن تتكلمون عنه، يلبثُ بقربكم، وأقرب إليكم مما يطمح إليه أقرباؤكم أنفسُهم. إنه يلبث هكذا: «غيرَ مرئيٍّ أمامكم». المرأة التي لا يمكنك معانقتها (أي المرأة التي تَلِدكَ) تُلاحقُ جسدك أقرب إليه من ظله، ويُقال بأن طيفها يتسلط على دماغك ويهيم في العالم الأرضي والمتَّقدِ الأهواء إلى أن تسمّي امرأتك المختارة. وذلك الذي نقرأ قصته هو أقرب إلينا من أنفسنا. إنه أقرب إلى الشخص الذي يقرأ من اليد التي تمسك بالكتاب، إلى درجة أن نظره نفسَه ينساه أثناء قراءته. إنه في الرؤية كما البؤبؤ في العين. يسمى البؤبؤ باللاتينية pupilla، أي الدمية (البنت) الصغيرة، لأن وجه الأم الذي تلهو به الفتياتُ الصغيرات في كل الأزمان، مرسومٌ في عمق هذا البؤبؤ. من يحب بشغف ينحني فوق عيني الحبيبة. ومن ينحني فوق عيني الحبيبة يكتشف فيهما وجهاً شخصياً إلى هذا الحد أو ذاك، وميتاً إلى هذا الحد أو ذاك، ويثير الخوفَ.

كتب أفلاطون: (ألقيبيادس، 133 آ): «عندما ننظر في عيني شخصٍ مقابلنا، ينعكس وجهُنا داخل ما نسميه «البنت الصغيرة»، انعكاسَه في مرآة. من ينظر يرى هناك صورتَه. كذلك عندما تركز العين نظرها على الجزء الأفضل من عينٍ أخرى، فإنها ترى نفسَها بالذات».

يطلق المعاصرون اسم «الحارس النرجسي» على النسخة المُطمئنة للطفل الذي يتأمل نفسه للمرة الأولى في المرآة. إنه الجينيوس الحامي بالنسبة للرومان والملاك بالنسبة للإغريق الذي يجعلك تحبِّذ صورةَ شخصكَ المنعكسةَ. إنه الملاك الحارس في

المرآة والـ «جنّي الطيِّب» في الجسد. أخذ المعاصرون أيضاً من الإغريق القدماء استعمال كلمة phantasma للإشارة إلى الجنّي الحامي أو الجنِّيَّة الحامية التي تنقذ الرجال والنساء ممن يلمسون أعضاءهم التناسلية في وحدتهم أثناء القيلولة أو عند الفجر، فيتخيلون أقراناً لهم يساعدون على تألُّق المتعة التي يحصلون عليها في نهاية حلم يقظة متعمَّد بقدر ما هو غير متعمد أبداً.

الملاك الذي يحرس النساء والرجال في متَعِهم المنفردة ويجعلها تتفتح، هو ملاك بلا اسم. ثمة كتاب ألفه كريبيُّون يعود إلى عام 1730، مخصص بأكمله لجنّيِّ الاستمناء. فكما قرر سقراط عام 399 أن يسمي الصوت الداخلي daimon (شيطان)، قرر كريبيُّون عام 1730 أن يسمي شيطانَ اليد المتوحد هذا «Sylphe». وكتاب «Sylphe» هو من أكثر الكتب التي دوِّنت عن البشر إثارةً للحيرة.

الفصل الثالث عشر

نرسيس

لا أدري من أين جاء المعاصرون بأنّ نرسيس كان يحبّ نفسَه وبأنه عوقِب على ذلك الحب. فهم لم يجدوا هذه الأسطورةَ عند الإغريق ولم يستعيروها من الرومان. هذا التأويل لأسطورة نرسيس يفترض وجود إحساسٍ بالذات، عداءٍ للبيت الشخصي الذي يقيم فيه الجسد، كما يفترض تعميقَ التنسُّك نحو الداخل الذي أدت إليه المسيحيةُ. الأسطورة بسيطة: إنّ صياداً حجَّرَتْهُ نظرةٌ يجهل بأنها نظْرتُهُ، على صفحةِ ماءِ ساقيةٍ في الغابة فسقط في تلك الصورة المنعكسة التي فتنتهُ فجمّدتهُ، صريعَ النظرةِ المباشرة.

لماذا لم يُصوَّر نرسيسُ أبداً منحنياً فوق انعكاسه في الجداريات الرومانية ؟

لحظةُ الانحناء هي اللحظة القصوى، اللحظة السابقة للموت، فإذا انحنى ابتُلِعَ حالَ افتتانِهِ بوساطة نظرتِهِ.

أين يسقط عندما يغوص في النظرة المصوَّبةِ نحوه؟ إنه يسقط في المشهد ذاته: فقد وُلد من اغتصابِ نهرٍ لساقيةٍ. كان القدماء واضحين: لم يقتله حبُهُ لصورتِهِ المنعكسة، بل قتلَتْهُ النظرةُ.

هناك ثلاث روايات لأسطورة نرسيس. عرفت مدينةُ بيوسيا الرواية التالية: سكن نركيسوس في تِسبيس. كان شاباً يحب الصيد

فوق جبل هيليكون. وكان هنالك صياد شاب آخر يحبُّه بجنون يدعى آمينياس، لكن نركيسوس لم يطِقْهُ وكان يصدُّه دوماً إلى درجة أنه أرسل له ذات يوم سيفاً كهدية. استلم أمينياس السلاحَ وقبِل به. أخذه ومضى حتى أمام باب نركيسوس فقتَل نفسه به، مُستدعِياً انتقامَ الآلهة بسبب الدم الذي سال فوق حجرِ العتبة. بعد أيام من انتحار آمينياس ذهب نركيسوس للصيد فوق جبل هيليكون، أراد أن يشرب من نبع ماء. توقَّفَ نظَرُهُ فوق انعكاسِ النظرةِ التي رآها، فقُتل.

أوردَ بوزانياس(*) الرواية التالية: كان نركيسوس يحب شقيقتَهُ التوأم التي ماتت في مراهقتها. تألَّم لذلك ألماً منعه من حبِّ غيرها من النساء. ذات يومٍ شاهدَ انعكاسَهُ في ماءِ نبع فرأى فيه أختَه. خفَّفتْ ملامحُ ذلك الوجه من حزنه حتى أنه راح ينحني فوق كل نبعٍ وساقية وجدها على دربه لكي يستعيد تلك الصورةَ التي واستْهُ في حداده.

هذه الروايةُ المعقلَنةُ التي قدَّمها بوزانياس للأسطورة تمتاز بأنها واضحةٌ: في المرآة التي أتاحها الماءُ لوجه البطل، لم يقصد البطلُ، لحظةً واحدة، تأمُّلَ صورتِهِ هو بالذات.

كتب أوفيد الروايةَ التالية: كان نرسيس ابنَ سيفيسوس إلهِ النهر والحورية ليريوبي ربةِ الساقية. جامعَ الإلهُ سيفيسوس حوريةَ الماء ليريوبي بالقوة، وفور ولادة الطفل ذهبت الحوريةُ إلى أونيا لتسأل العراف تيريزياس عما تخبئه الحياةُ لولدها. كان تيريزياس ضريراً بعد أن حُكم عليه بأن يَغشى عينيه «ليلٌ أبدي» لأنه عرف المتعةَ وهو امرأة كما عرفها وهو رجل. قال تيريزياس الأعمى مجيباً ليريوبي: (يعيش المرء إذا لم يَعْرِفْ نفسَهُ).

حين بلغ نرسيس السادسة عشرة من العمر كان من الجمال بحيث لم تغرم به الفتياتُ والفتيانُ فقط، بل أغرمت به الحورياتُ

(*) بوزانياس، جغرافيّ ومؤرخ إغريقي من القرن الثاني للميلاد.

أيضاً، وعلى رأسهن حوريةٌ تدعى إيكو. لكنه صدَّ الجميعَ مفَضِّلاً الأيائلَ التي يصيدها في الغابة على الفتيات والفتيان والحوريات.

كابدت إيكو من عذاب الحبّ، ومضت فيه حتى أصبحت تردد كل كلمة يقولها مَن تحب، وعندما يسمع نرسيس الصوتَ يتلفَّت مذهولاً ناظراً إلى كل الجهات.

صرخ نرسيس ذات يوم، مخاطباً الصوتَ الغامض الذي يلاحقه ولا يعرف له هيئةً، قائلاً: Coeamus(*) ! (لنتَّحد!)

ردَّد الصوتُ الغامض: Coeamus! (لنتضاجع!)

خرجت الحوريةُ فجأةً من الغابة مأخوذةً بسحرِ ما قالته للتو. هرعت نحو نرسيس وطوَّقته بيديها، ففر منها في الحال. شعرت إيكو بأنها مزدراة فانسحبت إلى داخل الغابة حيث بدأت تنحُل وقد كبَّلها العار. وبعد حين لم يبق من العاشقة سوى الصوت والعظام. وبعد أن استحالت العظام إلى صخور لم يبق منها سوى صوتها النائح: «هذا كل ما بقي منها حياً: صوتٌ».

طالَبَ الفتيان المزْدَرَوْن والفتيات المزدَرَيات والحوريات المزدَرَياتُ، السماءَ بالثأر.

ذهب نرسيس في يوم قائظ إلى الصيد. وعندما تعب وعطش من شدة الحر استلقى فوق العُشب إلى جانب نبع وحربتُهُ في يده. انحنى يريد إرواء عطشه فرأى صورته وهو يشرب، ووقع في حبٍ وهم خادع بلا جسد. لقد ظنَّ ما ليس سوى ماء، جسداً. بقي مذهولاً جامدَ الملامح، شبيهاً بتمثالٍ نُحت في رخام جزيرةِ باروس، يتملَّى في عينيه اللتين بدتا له نجمتين، وشعره الَذي يضاهي في جماله شعر باخوس.

«إنه يجهل ما يراه، لكن ما يراه يهلكه».

«الخداع نفسه الذي يضلل عينيه، يثيرهما».

«هلَك هو نفسُه بسبب عينيه».

(*) الكلمة نفسها تعني اتَّحد، تَجامعَ، تَضاجَع.

تابع أوفيد الأسطورةَ إلى الأمام أكثر: عندما وصل نرسيس إلى شاطئ نهر ستيكس في الجحيم انحنى أيضاً وراح يتملّى بالماء الأسود الذي يجتاز الجحيم.

* * *

كان أوفيد متأكداً من الفتنة القاتلة التي توقعها النظرةُ المباشرة، إلى درجة أنه قام هو نفسه، على لسان الراوي، بمخاطبة بطله موبِّخاً: «لماذا أيها الطفل الساذج تصر بلا طائل على احتضانِ طيفٍ زائل؟ ما تسعى إليه غير موجود. وإذا استدرتَ ستفقد الشيءَ الذي أحببتَه، فالظلُّ الذي تلمحه ليس سوى انعكاس لصورتك.» لكن نرسيس لا يريد سماع شيء مما يقوله له مؤلفه ويلبث مبهوتاً بالعينين اللتين يراهما أمامه.

يشير أوفيد إلى أن نرسيس يرى في انعكاسه تمثالاً لباخوس، فالانعكاس ليس الشَّبَهَ. توضح ذلك قصيدةُ هوراس الغنائية الموجهة إلى الشاب الذي يحبه، والتي تَناولها رونسار مخاطِباً كاسندرا: «أيْ ليغورينوس، هذه البشرة التي تحسدكَ عليها وردةٌ قرمزية ستختفي تحت لحية كثة، والشعر الطويل الذي يتماوج فوق كتفيك سيسقط، وحين ستنظر في المرآة سوف تظن نفسك شخصاً آخر: أين وجهي اليوم منه بالأمس! شتَّان بين ما أفكر به اليوم وما كنت أفكر به في الماضي!» (قصائد غنائية، IV، 10). المظهر الخارجي للبشر شيء عابر مثل الماء الجاري، وفي هويتهم من قلة خصوصية قدْرَ ما في جريانه ودوّاماته. بالنسبة للقدماء، ليس ما قتَلَ نرسيسَ هو الحب الذي شعر به إزاء صورته التي بدت له على صفحة الماء، بل هو النظرةُ التي تَفْتِن.

إنها النظرة التي يتجنَّبها فنُّ الرسم الروماني.

كيف صوَّر الرسامون الرومان نرسيس في لوحاتهم الجدارية؟ لقد صوَّروه قبيل لحظة الموت تماماً، مثلما صوروا ميديا لحظة تأمل ولديها وهما يلهوان بالعُظَيمات. نرسيس في اللوحات الجدارية

لم يفتَتَن بعد بالانعكاس المرتسم عند قدميه. الطقس حار وخلفية اللوحة هي فرجة في الغابة. الصياد الشاب ما يزال ممسكاً برمحه، ولم يرَ بعد الماءَ الجاري عند قدميه، لم ينحنِ فوقه بعد، لم ير بعدُ انعكاسه الذي بالكاد نراه نحن، والذي رُسم عمداً على عجل.

يجب اتِّقاءُ النظرة المباشرة. لكن نرسيس لم يستعن بالأدوات التي استعان بها برسيوس لتجنُّبِ نظرة ميدوزا. إنه يجهل المواجهةَ المميتة، يجهل وجودَ حرْزٍ يقي من نظرة الحسد: الفاسينوس. كان ماء النبع في الغابة دوماً مرآةَ معبدِ ليكوزورا حيث لا يرى المتعبِّدُ فيه وجهَه على صفحة البرونز العاتم، بل يرى صورةَ إلهٍ أو صورةَ شخصٍ ميت في الجحيم.

ذلك هو التحذير الذي وجَّهه إيروس إلى بسيشه بخصوص جسده: (لن تَرَيه ثانيةً إذا رأيتِه).

ممنوعٌ أن تنظر أمامك: (برسيوس، أكتيون، بسيشه). ممنوع أن تنظر وراءك: هذا ما قاله أوفيد الراوي عندما قطع حكايتَه وخاطب نرسيسَ بكلام أكثر ملاءمة لمخاطبةِ أورفيوس منه لمخاطبة نرسيس: «إذا استدرتَ، ستفقد ما تحبه». فما الذي قد يدفع نرسيس للاستدارة؟ ثمة تفسيران للنظرة الجانبية للنساء الرومانيات على اللوحات الجدارية: إما أنها تقتلع نفسَها من مواجهةٍ مباشرة، أو تبدأ باستدارة غير مكتملة.

لا تُعرِّي بسيشه جسدَ إيروس، بل تُقَرِّبُ مصباحَ الزيت من وجهه في ليل الغرفة، تحرق نقطةُ زيتٍ كتفَه، فيختفي على شكلِ طائرٍ. أيضاً تختفي ميلوزين في هيئة سمكة عندما يراها الكونت المتلصِّص دي لوزينيان، وهو ينظر بعينه الوحيدة من ثقب الجدار الرصاصي، عاريةً في حوض استحمامها.

يقتلع أوديب عينيه. يُحكم على تيريزياس بالعمى لأنه عرف متعةَ الجنسين. تسقط الغورغونةُ ميدوزا ضحية انعكاس صورتها في المرآة التي وجَّهها إليها برسيوس. تُقارَن المرآةُ بالماء الذي

فرشَتْه الحوريةُ ليريوبي أمام ولدها نرسيس. إلى جانب عضوي التأنيث والتذكير، يملك فانِس، إله الحب (إيروس) عند الأورفيِّين(*)، زوجين من العيون. من بين ألعاب ديونيزوس الطفل بلبلٌ وحصيّاتٌ وعُظَيمات، سقط الإلهُ في مرآته (العالَم)، حيث قطّعهُ التيتانُ إرباً. مرآةُ ديونيزوس هي مرأةُ نرسيس ـ وهي أيضاً مرآةُ أغسطس ـ ونظراً لأن الرومان أخذوا كل شيء تقريباً من الإغريق بشكله المسرحي، فقد طلب أغسطس في آخر أيامه «مرآةً». نقل سويتونيوس لحظة موت الإمبراطور (حياة القياصرة الإثني عشر XCIX): «طلب بأن يُصفَّف شَعرُه ويُرفع خدَّاه المتهدِّلان، ثم أدخل أصدقاءه وسألهم إذا كانوا يرون بأنه أدّى على نحوٍ جيد مسرحيةَ حياته الهزلية حتى النهاية. ثم أضاف باللغة الإغريقية الخاتمةَ التقليدية: «إذا أعجبتكم المسرحية صفِّقوا لها، وأظهِروا فرحَكُم بها، جميعكم معاً». عندها صرفَهم. وبعد ذلك مباشرةً انتابه خوف مفاجئ، وراح يشتكي من أنّ أربعين شاباً يجرونه، ومات».

* * *

لم يكن أكتيون يعلم بأنه سيُباغِت ديانا عاريةً، والتهمت الكلابُ صاحبَ النظرة المباشرة(**). تُشغَف النظرةُ بالمجهول. والرغبة

(*) نسبةً إلى الأورفية وهي حركة دينية تُنسب إلى أورفيوس، تقدِّس ديونيزوس تقديساً خاصاً وتسعى إلى تطهير الإنسان من الخطيئة ونزعة الشر لتصل به إلى السعادة الأبدية. تعتقد الأورفية أن النفس خالدة وأنها تتحد بالجسد الفاني لكي تكتسب التجارب وتتطهر، ويحتاج ذلك إلى المرور بتقمُّصات عديدة في أجساد بشر أو حيوانات، وبين كل تقمصين تخلد النفس إلى عالم الأموات، ولا يستطيع الخلاص من سلسلة التناسخ للوصول إلى السعادة الأبدية إلا العارفون بالأسرار ذات الصيغ الصوفية السحرية. وتشغل فكرة الخطيئة والعقوبة والخلاص الآخروي وحرية الاختيار بين الخير والشر حيزاً كبيراً من العقيدة الأورفية التي لاقت انتشاراً كبيراً في أواخر العهد الوثني عند اليونان والرومان لتهيئ النفوس لاستقبال المسيحية، ولم تنكر المسيحية في القرن الأول تأثرها بالأورفية، كما تأثر بها الفيثاغورثيون أيضاً.

(**) أكتيون هو ابن الراعي أريستايوس وحفيد قدموس. بينما كان يطارد صيده في الجبال ذات يوم، شاهد أرتيميس (ديانا) وهي تستحم، فلم تغفر له ومسخته وعلاً وتركت كلابه الخمسين تفترسه.

بالرؤية هي المجهول. استَقبل أغسطسُ أوفيدَ، و«ببضعِ كلماتٍ قاسية وحزينة»، حَكم عليه بالنفي وفقاً للقانون الذي سَنَّهُ، لكونِه رأى شيئاً ما كان ينبغي أن يراه وما لن نعرفه قط. إنها الأبيات 103 من المجلد الثاني من كتاب أحزان: «لماذا رأيتُ شيئاً؟ لماذا جعلتُ عينيَّ تقترفان الذنب؟ لماذا لم أفهم خطئي إلاّ بعد أن تهوَّرتُ وارتكبتُ الخطأ؟». أوفيد نفسُه اقترح المقارنةَ مع أكتيون. «لا تعفو الآلهة عن الإساءة غير المتعمَّدة، وخسارتي لبيتي تعود إلى اليوم الذي انجررتُ فيه إلى خطأ قاتل».

حكم أغسطس على أوفيد بالنفي إلى آخر العالم عند «المحور الجليدي» للعذراء بارازيا. «لم يحدث أن خُصص لأحد أرض أبعد من هذه. بَعدي لا يوجد شيء، وماء البحر تحجَّر من الجليد». وهذه أولى صفحات وعي الذات: «أنا مَن يريد عبثاً أن يصبح حجراً. في كتاباتي أتكلم عن نَفسي، أبذل جهدي كي لا أموت في صمت. تأليف الكتب مرضٌ يهدِّد من يصاب به بالجنون». بين الشيء المفقود والشيء الذي لا يقدَّر بثمن والـ مِسخ والخَيْمَر والخارق، والفن، توجد علاقة تبادُلٍ لا تنقطع. «ضيَّعَني خطآن: أشعاري وشرودي. وعليّ السكوت عن الخطأ الثاني».

* * *

قال جوليوس باسوس: إننا نتصرف بثقة أكبر عندما لا نرى ما نفعله، فخوفُنا يبقى عندئذٍ أقلّ، مهما بلغت شناعةُ الفعل. (سينيكا الأب، مناظرات، VII، 5).

لا يملك الجسدُ أعضاءه حقاً. والمتعةُ تجعلنا نغوص في الجسد لكننا لا نملكه أبداً. كذلك عندما نقرأ بشغف في كتاب، لا يعود هناك كتاب بين أيدينا، ونكفّ عن الحضور، نكفّ عن كوننا جسداً يتأثر بنفسه. الجسد الشخصي غيرُ موجودٍ في الشعور إلاّ كجسدٍ متألِّم أو كمظهَرٍ يراه الآخرون. مأساة العشاق هي أنهم لا يعطون أنفسَهم في الحب حتى أقصى أجسادهم. الحب طهرانيّ، وهم لا يتطرَّقون إلى

العناق الذي ضَمَّهم لأنهم لم يعيشوه على نحوٍ كافٍ قط. أن نعيش العناقَ الجسدي حتى الآخِر هو أصعبُ ما في الحب. إننا لا نستغرق في أجسادنا استغراقاً كافياً أبداً، لذلك لا تتأقلم المتعةُ معنا ونفضل عليها النسيانَ والحاجةَ السريعة للارتواء.

تحكي قصة نرسيس عن استحالة رؤية الإنسان لنفسه كأنما في مرآة، واستحالة معرفة الإنسان لنفسه، والنظر مِن خلفه إلى الماضي. حاول أورفيوس، على أوتار قيثارته، تلطيفَ الجرح الذي يشعر به عند تَذَكُّر امرأةٍ أحبَّها وفقدَها. «راح يغنّي وحيداً على الشاطئ المهجور. كان النهار يعود ثم ينتهي وهو يغني. نزل حتى المضيق المؤدّي إلى تينار(*)، اجتاز الغابة المقدسة التي عتَّمَها ضبابُ الخوف الأسود. دنا من المانات(**)ومليكها الرهيب وغنّى. ومن عمق إريب(***)توافدت صور الكائنات التي حُرمت من النور، والأطيافُ غيرُ المحسوسة، وقد هزَّها هذا الغناء. كانت لا تُعَدّ، وراحت تُقبل باستعجالِ طيورٍ تلوذ بأوراق الشجر أو بالجنيات البرية إذا حلَّ المساء أو هدرت عاصفةٌ وطردتْها من الجبال. كنت ترى أمهاتٍ وأزواجاً، أشباح أبطالٍ وأطفالاً، ومن حولهم الوحل الأسود في المستنقع المخيف ذو الماء الآسن، يحاصرهم قصب نهرِ كوسيت(****) الكريهُ، ويطوّقهم ستيكس بدوائره التسع. توقفت الريح ولبث سربير فاغراً فمه، وتوقف دولاب إكسيون(*****)عن الدوران. ها هو على طريق العودة مع أوريديس التي اشترطت عليها برسفونةُ

(*) هي مدينة ومغارة في لاكونيا كان القدماء ينظرون إليها على أنها مدخل الجحيم.

(**) آلهة أرواح الموتى عند الرومان.

(***) أبوه هو السديم وأمه الليل. اشترك في حرب التيتان ضد الآلهة فألقى به جوبيتر في الجحيم. أُطلق اسم إريب لاحقاً على المنطقة المظلمة الممتدة تحت الأرض فوق الجحيم، مكان مؤقت تنزل فيه الأرواح للتكفير عن ذنوبها.

(****) نهر كبير من أنهار الجحيم، إضافة إلى نهر ستيكس.

(*****) ملك اللابيثيين الذي منحه زيوس ملجأ في الأولمب، حيث حاول إغواء هيرا، فخلق زيوس سحابةً على هيئة هيرا اتحد بها إكسيون وكانت السانتورات (البشر الأحصنة) ثمرة هذا الحب الوهمي، ثم ألقاه في الجحيم ووكل بتعذيبه هرمس فربطه بأربع أفاعٍ على دولاب مشتعل يدور به إلى الأبد عقاباً على نكرانه للجميل.

البقاءَ خلف أورفيوس. لكنه مع اقترابه من الهواء الطلق ورؤيته للضوء استحوذ عليه جنونٌ مفاجئ، فتوقف ـ لقد بلغا الشواطئ المضيئة وأصبحت أوريديس له ـ لكنه، من شدة قهره، نسي كل شيء والتفتَ إلى الوراء. ها هو يواجهها، يصوِّب عينيه عليها. عندئذٍ سُمع، مراتٍ ثلاث، ضجيجٌ مرعب يصعد من مستنقع آفِرن، وتكلمت أوريديس: «أورفيوس، أيّ جنونٍ ضيَّعَني؟ أيّ جنونٍ ضَيَّعَك؟ مرةً أخرى أعود إلى هناك. مرةً أخرى يغشى النومُ عينيّ ويأخذهما إلى الليل الشاسع». ومثلما تتلاشى سحابة دخان في الأجواء، غابت فجأةً عن ناظريه. عبثاً اجتهد أورفيوس في الإمساك بظلالٍ، فلن يعود باستطاعته اجتياز المستنقع ثانيةً أبداً، وأخذت أوريديس تُبحر متجمِّدةً في قارب الجحيم. دامت رحلتهما سبعة شهور كاملة. بكى أورفيوس بالقرب من أمواج ستريمون(*) المهجور، عند أسفل الجبل. راحت النمور تبكي في مغاورها عند سماع مصابه، وأشجار الحور ترتعش من غنائه. لم يتمكن أي حب وأي اتحاد من تهدئة روحه: كان يبكي أوريديسَ المختَطَفة، يبكي ما أعطاه إياه دِيس(**) من هِباتٍ غير مجدية. ألحق إخلاصُهُ إهانةً بالنساء الأخريات في بلاد الـ «سِيكون». لذلك عندما جاء موسم طقوس الأسرار احتجزت النساء الشاب ومزَّقن جسده وسط مظاهر العربدة الليلية التي أقمنها على شرف باخوس، وبعثرن أعضاءه في أرجاء الريف. تدحرج رأسُه المقطوع الذي رَمتْهُ أوغريوس هيبروس وسط الأمواج المتلاطمة، فسُمع صوته حين راح لسانُهُ ينادي باسم أوريديس. كان فمُه يُشكِّل اسمَها حتى في نفَسِهِ الأخير. كانت الشفتان تردِّدان: «أوريديس!» والضفاف، على طول النهر، تردد: «أوريديس!» (فرجيل، Géorgiques، IV، 465).

* * *

(*) اسم قديم لنهر ستروما في البلقان.

(**) في الميتولوجيا الرومانية هو الإله ديس باتِر إله العالم السفلي.

بينَ رؤية الإنسانِ لنفسه autoscopie (على طريقة نرسيس) وأكله اللَّحم البشري نيئاً omophagie، لا يوجد سوى خطوة واحدة. ازداد كُرْهُ الإنسان لنفسه. أثناء الحروب الأهلية قام جندي بقطع رأس أحد مواطنيه. تسنّى للرأس الذي سقط للتو فوق بلاط الشارع أن يقول لقاتله: (هناك إذن من يكرهني أكثر مما أكره نفسي؟): إنه أولُ مسيحيٍّ في التاريخ، قبل المسيح بستين عاماً.

كان جواب تيريزياس على ليريوبي واضحاً: «يعيش المرء إذا لم يعرف نفسه». وكل نرسيس يموت. الـ ego هو آلةُ موتٍ. وكما يُخضِعك الفاسينوس (facinus باللاتينية هي فعلُ القتل نفسُه، هي الجريمة) للافتتان الإيروسي، كذلك النظرة التي يوجهها نرسيس إلى نفسه (sui) هي الافتتانُ الذي يؤدي به إلى قتلِ نفسِه sui-cidaire (يتحول الفاسينوس إلى مرتكبِ القتل facinus). في الجداريات الرومانية التي تصوِّر نرسيس تُشكِّل الصورةُ المنعكسة تفصيلاً عابراً، أسفل الجدارية، ومتآكلاً أحياناً في هامش اللوحة. أما في لوحات نرسيس التي تعود إلى عصر النهضة فيولي الفنان كل عنايته بالصورة المنعكسة التي تحتل مركز اللوحة. صورُ الأشياء في الأعمال الفنية أكثرُ فتنةً، دوماً، من الموديل الذي أوحى بها، لأن الأعمال الفنية أقلّ شُبهةً بالحياة وبالتحولات، لقد داهَمَها تَصَلُّبُ الجَمال: غشيَها الموتُ. ثمة جانب أنبلُ من الخيالات الذهنية التي تستقي منها - وأحَطّ في حُكْمها - يضم حيواناً يصعب تمييزُهُ عنّا، وهو أقل عرضةً للنظرة التي تقتلعك من نفسك وتفصلك عن جسدك. محِبُّو فن الرسم مشبوهون، لأن الحياة لا تنظر إلى نفسها، فلا مسافة بين الحيوان وبين ما يحرّك حيوانيَّتَهُ، ولا بين الروح وبينَ ما يحرك حيوانيَّتَها. الأنا يريد الصورة المنعكسة، يريد أن يَفصلَ بين داخل وخارج، يريد موتَ ما يتنقَّل دوماً بين هذا وذاك. علينا إذن أن نحب الجهلَ الذي لا نستطيع الخروج منه حُبَّنا للحياة المستمرة فيه. كل من يظن بأنه يَعرف ينفصل عن رأسه وعن المصادفة الأصلية. كل من يظن بأنه يَعرف يُفصل رأسه عن جسده.

يبقى رأسُه المقطوع في ماء المرآة. ما يجعل الإنسان محكوماً بالافتتان (الاضطراب الإيروسي) هو أيضاً ما يحميه من الجنون.

غادرت النبيلاتُ الرومانيات الافتتانَ. بدأن يميِّزن بين رغبة وعاطفة. فصلن بين الجِماع والحب (جنونُ العاطفة الاستبدادي والطهرانيّ، هو من السياسة وليس بحالٍ من الرغبة. فخلافاً للرغبة تمارس العاطفةُ على الآخَر سلطةً، وتربطه برابطةٍ إقطاعية، وتثقله بشراكةِ انتفاعٍ في اقتصادٍ اجتماعي لا فرقَ فيه بين ملكيةِ الرحم وبين رأسمالِ النَّسَب وأسماء العائلات). وكما توضع واقيةُ النار في مواجهة المِحرَق، وضَعَ الرجالُ شاشةَ التقزُّز من الحياة بمثابة واقٍ في مواجهةِ المتعة، ثم في مواجهة عري الجسد. بدأت النساء يَنذرن أنفسهن لحراسةِ التَّفاني البَنوي ـ حراسة صورة الربّ الميت، الرب المستورِ الأعضاء، الرب الذي ضحى أبوه بحياته. وعند وفاتهنّ تركن هذا الرأسمالَ للكاتدرائياتِ والعِزَبِ الريفية المخصصة للاعتكاف. لم يعد إينياس هو الذي يحمل أباه على كتفيه وقت اشتعال النار في طروادة: بل ردَّ الإلهُ الأبُ هذا التَّفاني البنوي ضدَّ ابنِه حين ضحى به كخادم servus. المسيحية ظاهرةٌ عقارية هائلة ولدت من تتالي ظهور سيداتٍ رومانيات مطلَّقات أو أرامل أو نساء حَرَمْن أبناءهن من الميراث. المسيحية ابنٌ ميتٌ تحمله النساء فوق أكتافهنّ. الكراهية الأولى الموجهةُ ضد الرغبة مرتبطةٌ بتلك الحاجة لقتلِ الابن، أو على الأقل، الحاجة المتعففة إلى ضمان المستقبل بتوسيع الملكية العقارية. لم يدْعُ العهدُ القديم ولا العهدُ الجديد، لحظةً واحدة، إلى وقفِ التناسل ولا إلى توريث الملكية العقارية ولا إلى التنسُّك المُعادي لدفع لضرائب والمُعادي للإدارة المدنية، ولا إلى التقزُّز من الحياة.

ليست إرادةُ الإمبراطور ولا الديانةُ ولا القوانين هي التي قمَعَت الجنسانيةَ الرومانية، بل قَمعتْ نفسَها بنفسها. النزعة العاطفية هي تلك الصلة الغريبة التي تكون فيها الضحيةُ نفسُها هي مَن يمارس الطغيان. أدى اعتيادُ العبودية بالخاضعين لها إلى استطابتهم

العجز، فعشقوا علاقةَ الرق التي تستعبدهم، عشقَهُم لإله، وعرّضوا أنفسَهم لمذلّةِ تضييقِها أكثر. أفرطوا في مدحِ التبعيةِ للمرأة، وفي الإعلاء من شأن هذه العبودية، بالإكثار من المراسم الاحتفالية والفوائد الثانوية والرواقية، بهدف تهدئةِ هذا الفزع الذي تَحوَّل إلى غمّ.

ضخَّمَ النبلاءُ الجدد مفهومَ الواجب. فمثلما دان الموظف بالالتزام إزاء الإمبراطور، نشأت بين الزوج والزوجة علاقةُ التزام أدت إلى اختيار كل منهما للآخر، ما أعاد تنظيم العلاقة التي كانت في السابق علاقةَ التزامٍ غير متبادل من طرف المرأة نحو زوجها، وجعلَها علاقةً اختياريَّةً (علاقة حب عاطفية). تخلى ربُّ العائلة الأرستقراطي الذي هو الرئيسُ المطلق للعشيرة عن النزاع العشائري، وأصبح ربَّ الأسرة الموظفَ في الإمبراطورية في خدمة الإمبراطور. لا يوجد فرق كبير بين الإجلال المتَفاني الذي يدين به الابن نحو الأب، وبين الالتزامِ الطوعي بالواجب. كذلك تلتقي أوتوسكوبيا نرسيس وأوتوفاجيا بيلّيروفون.

فزِعَ الإنسانُ من نظرةِ الآخَر إلى عُريِهِ، ثم من نظرةِ الإله، وفزِع أخيراً من نظرته هو نفسه. هذه الأشكال الجديدة من التبَعيّات المتبادَلة أدت إلى تشوُّش العلاقة بين الزوج والزوجة والأولاد. وفي الوقت نفسه أصبحت علاقة الأم بالابنِ موضع شجب شيئاً فشيئاً، كونُها تخرق الوفاءَ الذي أصبح موجَّهاً للزوج. أصبحت هذه العلاقة شيئاً فظيعاً. بدأ الإجهاض الطقسي، السياسي، السهل، بأشكاله الثلاثة: اللواطة، إسقاط الجنين، والتخلي عن الطفل المولود، بدأ يصبح موضع اتهام. أُعيد النظر في عادةِ إقصاء الأمهات عن إرضاع أطفالهن، دون أن يُجْدي ذلك نفعاً مع ذلك، لأن النساء لم يمتثلن لأوامر فافورينوس الموجَّهة إلى الأمهات المسيحيات بإرضاع أبنائهنّ. كفَّ النبلاء عن السعي إلى العبيد في البيوت لعقد صفقات شهوانية. وبالعدوى بدأ العبيدُ يُخْلص بعضهم لبعض، غيرَ راضين عن إتْباعِهم بالقوة إلى ملْكية، وتزاوجوا فيما بينهم

مثلما يفعل الأحرار. وبالتدريج أصبحت المثْليةُ، بسبب قلة العرض، ثم بسبب قلة الطلب، هامشيةً مثل كل الأشياء التي لم تعد منصوصاً عليها في القوانين. اتحدتْ في حزمةٍ واحدة مفاهيمُ الحشمة، كبْح الرغبة، الاكتفاءِ الذاتي، التعفُّف، وهي المفاهيم غيرُ المرتبطةَ ببعضها أصلاً. أحبَّت الفلسفةُ الرواقيةُ الاكتفاءَ الذاتي إلى درجةٍ بدت معها الشهوةُ نقصاناً فظاً. كان يمكن التسامح مع حب الحكيم(*) للمرأة والأبناء والأصدقاء، شرط أن يكون قادراً على الامتناع عنه. الكلمة التي وجهها بولُص الرسول، عام 57 إلى الرومان، كان ممكناً أن تكون كلمةَ شخصٍ رواقيّ: (خَيْرٌ لَكَ أَنْ تتَزَوَّجَ مِنْ أَنْ تَحْتَرِق).

ظهرت العقود الأولى لمُهور الزواج. وبعد حين ظهرت في هذه العقود بنودٌ تُلزم الزوج بعدمِ اتخاذ محظيَّة أو خليلة. ورغم أن عقود الزواج هذه لم تَستتبع أيةَ مَراسم احتفالية شرعية، فقد كانت عقودَ الزواج الأولى في الغرب. هكذا رأينا الإمبراطور مارك أوريليوس، تلميذَ الجماعة الأبيقورية، يفتخر في مذكراته بكونه لم يلمس خادمةً (وكانت تسمى بينيديكتا) ولا خادماً (وكان يسمى تيودوتوس) مهما اشتهى ذلك. قادت هذه الرقابةُ الذاتية الداخلية (التي تكاد تكون نفسانية) إلى ثيمةِ «الزوج الوديع، والطَّيِّع». هذان الوصْفان للزوج: وديع، وطيِّع، يكادان يعنيان: سلبي. إن زوجاً بهذا الوصف كان من الممكن أن ينظر إليه الرومان في زمن الجمهورية على أنه فاحش. أصبح الرجل يخضع لسيطرة جونون جوغاليس(**)، وتحول الحب إلى حب زوجي conjugalis. الحب الزوجي هو الأسطورة التي أصبحت بموجبها الطاعةُ المرتبطة بالقوة، طاعة نفسانيةً ودينية (تَفَانٍ وإيمان).

(*) الحكيم، كانت تُطلق عند الإغريق على أشخاص يملكون المعرفة وتشكِّل حياتهم مثالاً يُحتَذى به. «الحكيم الرواقي» هو من يعتبر السعادة نتيجة طبيعية لممارسة الفضيلة.

(**) إحدى ربات الرومان، وتقابلها هيرا عند اليونان. هي زوجة جوبيتر كبير الآلهة، حامية المرأة وربة السماء. ولكل امرأة جونون خاصة بها ترافقها منذ ولادتها حتى وفاتها. تتخذ الربة جونون ألقاباً مختلفة بحسب دورها في حياة الأنثى، ومن ألقابها فرجيناليس (ربة العذرية)، وماترونالیس (ربة الأمومة)، وجوغاليس (ربة الزواج).

هكذا، وبعيداً عن أي تأثيرٍ مسيحي، طرأ تحولٌ على العلاقات الجنسية والزوجية بين عصر شيشرون وعصر الأنطونان(*). وعندما انتشر الدين الجديد كان هذا التحول قد اكتمل منذ أكثر من قرن. تبنَّى المسيحيون، لحسابهِم، الأخلاقَ الجديدة القائمة على الطاعة، والتي كانت قد انتشرت عند قيام الإمبراطورية في عهد الإمبراطور أغسطس ثم في عهد صهرِهِ تاييريوس.

ومثلما لم يَخترع المسيحيون اللغةَ اللاتينية، فإنهم لم يخترعوا الأخلاقَ المسيحية: بل تبنُّوا هذه وتلك كما لو كانتا هبةً سخية منحها الله لهم.

كفت الأخلاقُ الجنسية تماماً عن كونها مسألةَ رُتبٍ. وهذا التحول لم يؤدِّ إلى أي تعديل على قوانين الإمبراطورية لأن هذه القوانين هي التي أقرَّتْهُ. كما لم يخلّف هذا التطور أيَّ تغيُّر في الإيديولوجيا الإمبراطورية وفي اللاهوت الإمبراطوري الجديد، اللذين تأسسا في عصر أغسطس وأغريبا وميسين وهوراس وفرجيل. ولم يُحافَظ عليهما فحسب، بل عُزِّزا. كانت تلك سيرورةً عقارية بطيئة وطوعية، عُهِدَ إلى الغمِّ(**) بحراستها. لكن الغمَّ البشري ليس لديه ما يحرسه، لأن الغمّ ليس سوى الحارس الذي يحرس الإنسانَ من الشهوة. ونظراً لأن الغمَّ يحرس الإنسان من الشهوة فإنه لا يحرس سوى العَوَز، أي أنه يحرس الكبْتَ عن طريق زيادةِ الفزع. إنه بالمعنى الدقيق يحرس «اللا شيء»، يحرس «اللا حياةَ»، الأعضاءَ المستورةَ، يحرس جسداً أُنكِر إلى درجةِ أنه مات وثُبِّت في مكانه إلى الأبد بالمسامير.

(*) اسم أنطونان أُعطي لسبعة أباطرة رومان (نرفا، تراجان، أدريان، أنطونان لو بيو، مارك أوريل، ل. فيروس، كومودوس) حكموا من عام 96 حتى عام 192، وكانت فترة من السلام والازدهار، عرفت باسم عصر الأنطونان.

(**) angoisse: حصر نفسي، قلق عميق، جزع، غم.

الفصل الرابع عشر

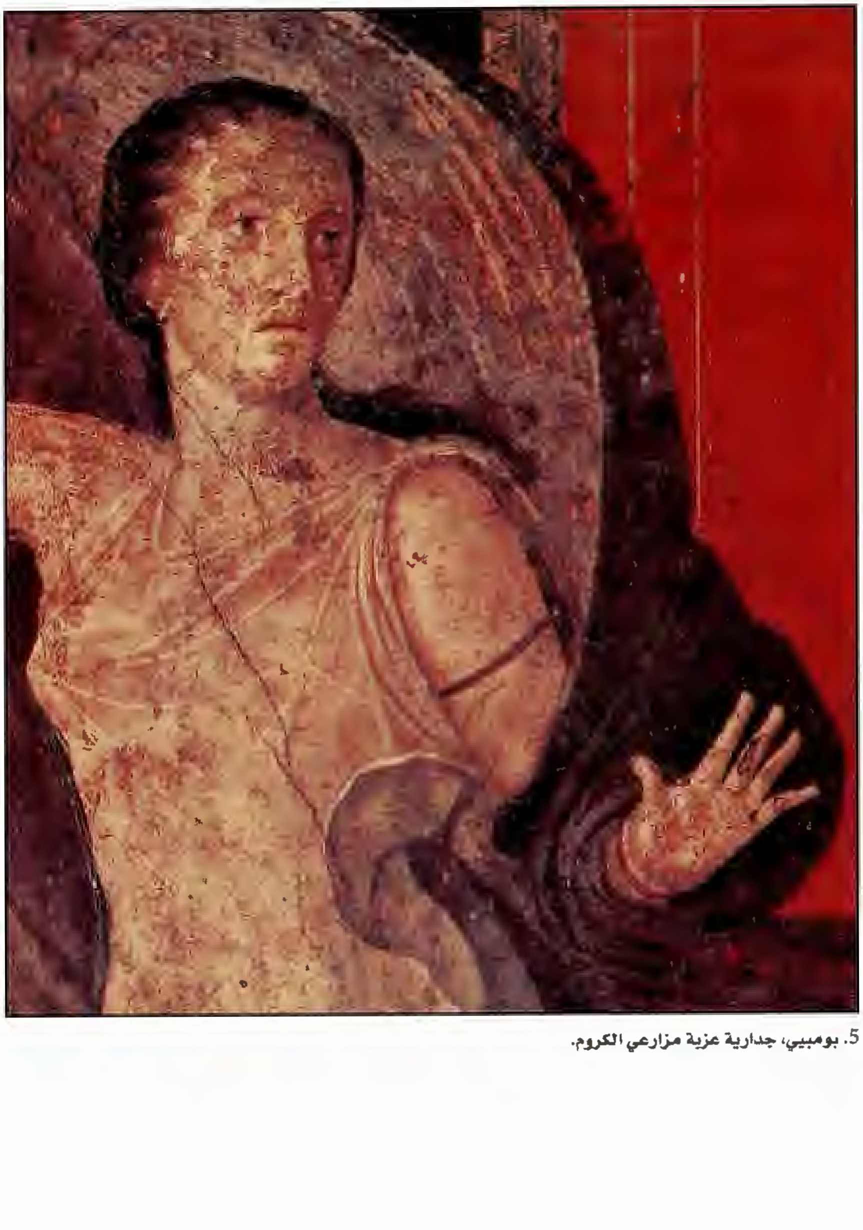
سولبيسيوس وحطام بومبيي

على بعد اثنين وعشرين كيلومتراً من مدينة نابولي التي أسسها الإغريق، يقع خليج تابع لشَعب الأوسك(*). مدينة بومبيي أيضاً أسسها الإغريق على ضفاف سارنو، شأن مدينة هركولانوم شمالاً. أخضَع الإتروسكيُّون شعبي الأوسك والإغريق. وفي عام 420 غزا السامنيتُ مدينتي كوم وبومبيي. وفي نهاية القرن الثالث أخضع الرومانُ بومبيي. تمردت بومبيي ضد روما في القرن الأول، فحاصرها الإمبراطور سيلاّ. استعمر الرومان المدينةَ ذات العشرين ألف نسمة إلى أن ثار بركان فيزوف معلناً بسط سيطرته الصريحة على أرضٍ رفَعَها وسط البحر.

لم تكن فوهة فيزوف آنذاك سوى قمة جبلٍ تغطي سفوحَه الغابات والكروم والجنبات والحقول. كان البركان قد خمد منذ بدايات التاريخ. وفي عهد نيرون، في يومٍ شتائي مضيء، موافق للخامس من شباط عام 62، ارتجَّت العِزبُ الرِّيفية وأخلي السكان. ثم عادوا عندما توقفَ الطنين.

وفي يوم 24 آب من عام 79، بعد سبعة عشر عاماً، وكان تيتوس إمبراطوراً، ثار البركان. كان آلُ بلينيوس هناك ولقي بلينيوس

(*) الأوسك شعب إغريقي نزل في مدن ساحلية وكانت لغته الأوسكية قريبة من اللاتينية.



5. بومبيي، جدارية عزبة مزارعي الكروم.



6. نابولي، المتحف الوطني للآثار. جدارية من بيت ديوسكوريس في بومبيي.
ميديا تنظر إلى طفليها قبل قتلهما، ويقف المربي وراءهما.



1. ستابيز، جدارية عزبة كارميانو.



2. نابولي، المتحف الوطني للآثار . رجل يكشف عري امرأة بصدر مغطى بعصابة.



3. نابولي، المتحف الوطني للآثار. جدارية من بيت إبيفرام في بومبيي. ساتير يهاجم مينادة تمسك بوشاحها.



4. بومبيي، جدارية من بيت فيتيي. نساء طيبة وقد أصبحن ميناداتٍ، يهممن بتقطيع الملك والتهام لحمه نيئاً.

الأكبر حتفه. وثمة رسالة من بلينيوس الأصغر إلى تاسيتوس تتحدث عن ذلك الموت.

كان بلينيوس الأكبر شديد البدانة، وكان آنذاك يتولى قيادة الأسطول في مدينة ميسين: «في يوم 9 قبل غرة شهر سبتمبر، حوالى الساعة السابعة صباحاً، أخبرتْهُ أمي أن هناك سحابة غير عادية بالحجم والمظهر. كان خالي قد تناول وجبة طعام للتو، وكان مستلقياً فوق سريره حيث راح يقرأ ويُملي أفكاره. طلبَ حذاءه». كانت قد تشكلت في السماء سحابة على هيئة شجرة، تُذكِّر بشجرة صنوبرٍ تنشر أغصانها.

في الحال أمر بلينيوس الأكبر بتسليح سفينة ليبورنيّة(*) بصفّين من المجاذيف. سأل ابنَ أخته إن كان يرغب بالقدوم معه. أجابه بلينيوس الأصغر بأنه يفضل البقاء لكي يقرأ ويعيد نسخ كتب تيتوس ليفيوس. قبّل الخالُ شقيقتَه (والدةَ بلينيوس الأصغر). سُلِّمت له عند خروجه رسالة موجزة من ركتينا زوجة كاسكوس، تعبِّر عن خوفها من الخطر (كانت عزبتها تقع في الأسفل قرب البحر)، وتتضرع أن يتم إخراجها من الوضع المرعب. «غيَّر خالي خطته، طالباً إعداد سفينة بأربعة صفوف من المجذّفين. وعلى عجل بلغ المنطقةَ التي يفر منها الجميع. وجَّه رأسَ السفينة مباشرةً إلى الموضع المظلم والمحفوف بالأخطار، متحرِّراً من الخوف إلى درجة أنه كان يُملي آمِراً بتدوين جميع أطوارِ الكارثة بمقدار رؤيته لها، على الرغم من الرماد الكثيف والحار الذي يتساقط فوق جسر السفينة».

لقد وصلَ. كانت تمطر أحجاراً بركانية ومعها حصىً مسوَدَّةً محترقةً فتَّتْها النار. كان قد تشَكَّل سدٌّ من صخور منهارة تَحول دون بلوغ الشاطئ. خاطب بلينيوس قائدَ السفينة قائلاً: «وجِّه الدفة إلى

(*) مركب حربي وللنقل، خفيف الوزن وانسيابي الشكل، بناه الرومان على شكل مراكب القراصنة الليبورنيين وهم سكان ليبورنيا على البحر الأدرياتيكي.

مسكن بومبونيانوس». كان بومبونيانوس يسكن في ستابيز على الجانب الآخر من الخليج. «كان بومبونيانوس يرتجف عندما عانقه خالي». قال له بومبونيانوس بأنه طلب تحميل جميع رُزَمه على ظهر سفنٍ في حال انقلبت الريح. استأذنه بلينيوس بالاستحمام، ثم تناولا العشاء متظاهِرَين بالمرح.

في ظلام الليل كان جبل فيزوف يشعّ في نقاطٍ عدة. وقد زاد الظلامُ من اضطرام اللون الأحمر. كانت هناك عِزبٌ ريفية مهجورة تحترق وحيدةً.

«استسلم خالي عندئذٍ للراحة، وغطَّ في نومٍ لا يمكن أن يكون موضع شك. كان خالي هائل الحجم، ويتنفُّس تنفُّسَ الأشخاص البدينين: بصوتٍ أجشّ ومسموع جداً. ولم يكن أولئك الذين يروحون ويجيئون مذعورين أمام بابه، بحاجة لأن يصيخوا بسمعهم كي يسمعوه نائماً».

امتلأت الباحة الموصلة إلى شقة بلينيوس بالرماد المختلط بالأحجار البركانية إلى درجة أنه لو بقي مدة أطول في غرفة نومه فربما لا يستطيع الخروج منها ثانيةً. أيقظوه فانضمّ إلى بومبونيانوس. كان الجميع قد سهروا عاقدين مجلساً. هل يلتجئون تحت سقف؟ لكن هزاتٍ أرضيةً ممتدة ومتكررة تهز جدران البيوت فتنهار. فهل يكونون آمنين أكثر في الخارج؟ كانت الأحجار البركانية والصخور التي تسقط من السماء رهيبة. قرروا وضع مخدات فوق رؤوسهم تُربط إليها بقطع من الملابس. تلك كانت حمايتهم من الحجارة المتساقطة من السماء.

كان النهار قد طلع. ولم يكن هناك من حولهم سوى ليلٍ أشد ظلمة وأشد كثافة من كل الليالي. قرروا الذهاب إلى الشاطئ لكي يروا عن كثب إذا كان بمقدورهم الإبحار من جديد: كان البحر شديد الهيجان. «كان خالي سميناً إلى درجة ضاق معها نفَسَه. كانت حنجرته بطبيعتها حساسة وضيقة؛ وبدأ يسدها الهواء الذي صار سميكاً بسبب الرماد. فرشوا على الشاطئ ملاءة استلقى عليها خالي.

طلب ماءً عدة مرات وشرب. جعلت ألسنة اللهب ورائحة الكبريت رفاقه يفرون. أيقظته رائحة الكبريت. اتكأ على عبدين لكي ينهض فوقع في الحال».

عندما طلع النهار مجدداً بعد ثلاثة أيام، عُثر على جسده سليماً و«بالملابس التي ارتداها عندما غادرَنا، أمي وأنا. كان منظره منظر رجل نائم أكثر منه منظر رجل ميت».

أنهى بلينيوس الأصغر كلامَه قائلاً لِـ تاسيتوس: «لكَ أن تأخذ مقتطفات تختارها أنت. فالرسالة ليست قصة.» قد لا تكون قصةً لكنها لوحة. إنها لحظةُ الموت. ومثلما تُمثِّل اللوحةُ اللحظةَ القصوى، تَفاقُمَ المرض، لحظةَ الموت، لحظةَ التحوُّل التراجيدية، فإن الصفحة التي سجَّلها بلينيوس حول دفن مدينة بومبيي تحت الرماد، هي لوحة جدارية. ليست ريبورتاجاً: إنها اللحظةُ التي سُجِّلت حيةً. وأكثر ما هو حي في هذا التسجيل الحي هو اللحظة التي تسبق الموت.

«الميت الحي» مفهومٌ روماني بامتياز، بل إنه أحد طقوس المطبخ الروماني، إذ يُحضر الطباخ السمكةَ حيةً إلى غرفة الطعام أمام المدعوين الجالسين إلى المائدة، ليَشهدوا مراحل احتضارها. بعد أن يشاهد المدعوون لحم السمكة يصبح قرمزياً ثم شاحباً، وعندما تتصلب السمكة بفعل آخر انتفاضة تنتفضها فوق بلاط الأرضية يحملها الطباخ إلى المطبخ لكي يعدَّها. في أحد كتب بلوتوس(*) (أزيناريا، 187) تصف امرأةٌ الرجالَ على النحو التالي: «العشيق مثل السمكة. لا قيمة لها إذا لم تكن حديثة الصيد. إنها تكون ريَّانةً وهي طازجة». كان المدعوّون أثناء مشاهدتهم للسمكة التي سيأكلونها وهي تنتفض يتأملون لحظةَ التحوُّل في الموت. إنه مشهدُ «الآلام» التي يقاسيها المسيح المحتضر. إنها لحظةُ الغطس في خليج بايستوم. إنها حلَبةُ الصراع. إنهما مدينتا بومبيي أو ستابيز

(*) ماكوس (أو ماكسيوس) بلوتوس، شاعر لاتيني كوميدي، ولد في سارزينا (أومبريا) 254 - 184 قبل الميلاد.

المدفونتان تحت الحمم البركانية. إنه بارازيوس وهو يرسم العبد الأولنثي العجوز.

* * *

ثمة رسالة أخرى وجّهها بلينيوس إلى تاسيتوس. يَسأل تاسيتوس بلينيوس ابنَ الأخت عما شعر به يوم 24 من شهر آب، الساعة العاشرة وخمس عشرة دقيقة صباحاً، حين لبث فوق سريره يقرأ كتابَ تيتوس ليفيوس ويدوّن مقتطفاتٍ منه.

جاء إسبانيٌّ وشتَمَهُ إذ رآه يقرأ فيما العالم يلتهب ويموت. رفع بلينيوس الأصغر بصره إليه ثم عاود النظر إلى عمود الكتابة، تابع القراءة مقلِّباً الكتاب بإبهامه.

قال بأن الضوء كان شبهَ مريض، وكانت الأبنية تتصدع والعبيد يُصابون بالهلع. كان الإسباني قد انصرف. وأخيراً قرر بلينيوس وأمه مغادرة العزبة. انضما إلى الحشد المصاب بالذهول الذي يتدافع مسَرِّعاً خطاهما. وحالما أصبحا بعيدين عن العَمار، شاهدا الشاطئ الذي اتسع والبحر الذي انحسر وحشداً من حيوانات بحرية قتيلة انجرفت فوق الرمال. كانت الغمامة السوداءُ والمرعبةُ قد اجتاحت السماءَ. سند بلينيوس أمه التي أثقلها العمرُ والعافيةُ والفزع، من ذراعها. «كان الرماد يسقط بغزارة. استدرتُ: سحابة سوداء وسميكة تتقدم نحونا من الخلف كأنها سيلٌ انسكب على الأرض في إثرنا».

جلسوا على حافة الطريق في ظلمة الليل. وأوضح بلينيوس: «ليلٌ مثل الليل الذي يتشكل في غرفة نوم مغلقة حين تُطفأ جميع الأضواء». كان يُسمع نواحُ نساء وبكاءُ أطفال وصراخُ رجال. لم يكن ممكناً رؤية الوجوه. كنا نحاول التعرف على الأصوات. راح كثيرون يطلبون الموت خوفاً من الموت وكثيرون يرفعون أيديهم متضرعين إلى الآلهة، وكثيرون، أكثرُ من السابقين، يقولون بأنه لم يعد هناك آلهة، ويزعمون بأن تلك الليلة ستكون أبديّةً والأخيرةَ في

العالم. كان الرماد الغزير ثقيلاً. «كنا ننهض من وقت إلى آخر لكي نهزّه. لم أكن أشتكي: كنت أفكر بأنني سأقضي مع كل الأشياء، وأن العالم الشاسع سيقضي معي في آن واحد».

* * *

كان الوقت يداهم الأحياء، والموتُ يرتعد في كل شيء. فكرةُ النظرة السوداوية إلى آثار المدن، النظرة التي تكاد تكون نفسانيةً أو خصوصيةً على أقل تقدير، اختَرعها النبيلُ الروماني سرفيوس سولبيسيوس، وذلك في رسالةٍ وجَّهها إلى شيشرون في شهر آذار (مارس) عام 45، بمناسبة وفاة توليّا ابنةِ شيشرون في عزبة توسكولوم أثناء الوضع، عن واحد وثلاثين عاماً. كان ألم شيشرون كبيراً إلى درجة أن روما بأسرها كتبت له. كتب له قيصر من إسبانيا، كما شاركه ألمَه كل من بروتوس ولوكسيوس وديلابيلاّ. أما سولبيسيوس الذي كان آنذاك حاكماً لليونان فقد أرسل إليه رسالة تنطوي على عنصر جديد تماماً قياساً إلى ذلك الوقت. إنه من أول ما ظهر في حضارتنا الأوروبية من أثرٍ للنظرة السوداويّة إلى «السياحة» (ad familiares, IV, 5): «أثناء رحلة عودتي من آسيا، مبحراً من إيجين باتجاه ميغارا، رحتُ أنظر إلى المناظر المحيطة بي. كانت إيجين في الخلف، وميغارا إلى الأمام، بيريه إلى اليمين، وكورنثوس إلى اليسار. كانت جميع هذه المدن شهيرة ومزدهرة في الماضي. ولم تعد سوى حطام منتشر على الأرض بعد أن انطمرت تدريجياً تحت غبارها ذاته. يا للأسف، قلتُ في نفسي، كيف نجرؤ أن ننوح على موت أحد من أهلنا، نحن الذين جعلت الطبيعةُ حياتَنا بهذا القِصر، في حين أننا محاطون بجثثِ المدن؟ صدِّقْني يا شيشرون، لقد أعادت لي هذه الفكرة بعضَ القوة، جرِّبْ».

إنها قصيدة «عشتُ Vixi» الغنائيةُ التي بقيت لنا فوق مسلاّت ليبو الإتروسكيّة. استخدم هوراس ثيمةَ «عشتُ» هذه، التي لا يهددها

أيُّ موتٍ، والتي تجعل من ذكرى اللحظات العابرة دعامةً لكل لحظةٍ، وقادرةً على انتزاعِ ما نعيشه من عَرَضيّةِ الآتي المخادِعة أو المُتخَيَّلة، أكثر مما هي قادرة على انتزاعه من ظلِّ الأشياء التي طواها الموت. «لا تأمَلْ شيئاً من الأشياء الخالدة هي النصيحة تُقدمها من السَّنة والفصل والساعة. إننا ننضمُ بلا انقطاعٍ إلى ملوك روما القدماء، وتنفتح النوافذُ لفجرٍ جديد. بلا انقطاعٍ تُشكِّل اللحظةُ الشاطئَ الأبديّ. «إننا مصنوعون من رملٍ وظلالٍ». وإنّ غياب الزوابع لحظةً يؤثّر فينا ويحوّلنا إلى صورٍ تشبه وجوهاً تتقدم في الضوء. فلْتُبغِض أرواحنا الراضية في الحاضر، القلقَ على ما سيأتي».

في المجلد الخامس من كتاب Tusculanes، يروي شيشرون بأنه وهو يتنزه يوماً في ريفِ مدينة سرقسطة، بصحبة بعض الأصدقاء ومجموعة من العبيد، لمح بين جنبات العلّيق، غير بعيدٍ عن باب أغريجنتي، عموداً صغيراً ومعه أسطوانة ودائرة، ضائعةً بين ثمار العليق. من هو الذي رسم دائرةً داخل أسطوانة؟ إنه أرخميدس. ومن هو الذي له قبر؟ الميت. إنه إذن قبرُ أرخميدس. في الحال أمر شيشرون عبيدَهُ بتنظيف مكانِ قبرِ العالِم بأدوات التحطيب، ثم أملى الجملة التالية لكي تُنقش على القبر: «كان يجب أن يأتي مواطن فقير من أربينوم لكي يكشف للسرقسطيين وجود قبرِ العبقري الأول الذي أنجبتهُ مدينتُهم».

ذكر بوسيديوس في كتاب (حياة القديس أغسطين، XXVIII) بأن أغسطين، مع تقدمِهِ في السن، كان يحب الاستشهاد بمقولة بلوتين (التي أخذها بلوتين نفسُه من إبيكتيتوس): «أن تَعتَبر سقوطَ الأخشاب والحجارة وموتَ الفانين، أشياءَ عظيمةَ الشأن، ليس شيئاً عظيم الشأن». ومع ذلك فلقد بكى القديسُ أغسطين أثناء حصار آجيلولف ملكِ اللومبارديين لروما، على أخشابٍ أُحرقت وعلى حجارةٍ انهارت، وعلى موتِ الفانين.

حبُّ الآثارِ المتبقِّية من المدن ولَّدَ الشغفَ ببقايا الأشياء الثمينة المندثرة، ودفع إلى ظهور الـخُطَب الكبرى السوداويّة التي افتَتَحتْ القرونَ الوسطى، والتي بدأها فولجانس(*): «إلهي لا تجعل الذاكرةَ التي نتكوَّن منها تنطمر تحت التراب...» وتابعَ جيروم(**): «أنا لستُ سوى رماد، كتلة من أغلظِ طمي، إنني الآن غبار». وأنهى أورنتيوس: «في اللحظة التي نتكلمُ فيها نبدأ بالموت في سباقٍ يخدعنا انزلاقُهُ الصامت. إننا، بلا انقطاعٍ، نعجِّل في مرور يومٍ أخيرٍ».

روى ناماتيانوس عن الرحلة التي قام بها بالسفينة عام 417 على طول الشاطئ التيرِّيني بأنه لم يرَ سوى الأنقاض. تَبنّت المسيحيةُ هذه السياحةَ العاطفية التي تعيش على المدن الميتة، والتي بدأها الحاكم سرفيوس سولبيسيوس. عندما حوصرت روما عام 546 على يد توتيلا، قام المواطنون الجائعون بإعداد طعام من نبات القرِّيص الذي كان ينمو بين الأنقاض. في كانون الثاني 547، ساق توتيلا جميعَ الرومان إلى الاعتقال، وهُجرت المدينة تماماً أربعين يوماً. قال مارسياليس قبل خمسمئة عام من ذلك (قصائد ساخرة، IV، 123): «ليس هناك من إله والسماء فارغة».

* * *

كانت العزبة تدل على المزرعة. تحوَّلَ الحيز الخاص إلى معبد mouseion كما تحوَّل حَرْقُ الميت إلى دفنٍ. كثُرت الصورُ الشخصية للموتى على التوابيت. ظهرت هذه الصور مجدداً في الرسائل الخاصة المراقَبة، وغير السياسية، ونتجت عنها رواية السيرة الذاتية. تجلت النزعةُ الفردية الرومانية، من أوفيد إلى بلينيوس الأصغر، في تمجيد العزبة وفي الغوص في الكتب وفي

(*) قديس عمل أسقفاً في روسك قرب صفاقس في تونس. فقيه مدرسة القديس أغسطين.

(**) قديس (347 ـ 420) وأبٌ للكنيسة اللاتينية. كرس نشاطاته على دراسة الكتاب المقدس. من دعاة الرهبنة.

تحوُّلِ الروح إلى برجٍ حصين معزَّزٍ بالأسوار والمتاريس، ليس فقط كذرّة بالقياس إلى المدينة، بل كجزيرة بالقياس إلى المجتمع. تجلت أيضاً في معارضةِ العزبة للمدينة الإغريقية polis ثم للمدينة الرومانية urbs، معارضةً صلبة متعذرة الإصلاح. حتى مصير الكلمة الفرنسية «ville» (كون villa كانت تعني عزبة) تُفصح عن المصير الذي نقله سكان المدن القديمة أنفسُهم إلى هذه المدن.

لم يتعرض العالَمُ الكلاسيكي أو عالمُ المعرفة، لأي انهيار قط. عاش رجالُ العلم في ظل كلوفيس حياةً أفضل مما في ظل الإمبراطور جوليان، وأفضل بكثير مما في ظل أغسطس. كان التشاؤم العنيد على الدوام هو الحالة التي تَصِف الرومانيَّ. كان عليه أن يكون جدّيّاً حتى التقشُّف، رسمياً حتى في الرغبات الحسية والتهكُّمية، هادئاً حتى البطء، ورصيناً حتى الحزن. ما يزال خوفُ الرومان من الخديعة وريبتُهُم الكلِّية إزاء العقل (logos لدى الإغريق) يدلاّن عليهم ويشكلان أساسَ فجاجتهم وواقعيتهم. كانوا يؤمنون بـ «التطوُّر السلبي»، يؤمنون بأنّ القسوة تتطور في ظل الحكم المطلق، يؤمنون بأن الزمن الذي يصاب بالهرم من شدةِ التقدم، يُنمّي البشاعةَ في الأرض ويزيد الرعبَ في الأرواح. إيمانهم هذا بالتفاقُم الكارثيّ لكل شيء، وواجبُ النأي عنه بالابتعاد إلى المزارع أو العِزَب (villas) أو الجزُر أو الصحارى (eremus)، يشكلان مفتاحَ شخصيتهم المحافِظة. لقد اعتَبَروا أيَّ تَغيُّرٍ بمثابة تفاقمٍ إضافي للأمور. حتى أشد الفرضيات قتامةً كانت دوماً فرضياتٍ مُكَذَّبة.

فرَّ بلينيوس الأصغر من المدينة إلى عزبته مثلما فرّ من عزبته عندما ثار بركان فيزوف. كانت هناك عزبة صغيرة في الجنوب، أسفل الطريق المؤدي إلى البحر، يقطنها زارعو كروم، عُثر عليها في القرن الثامن عشر. نقَّب عالم الآثار روكو جواكينو دي ألكوبيير في أنقاضها، كما نقَّب عام 1754 في أنقاض هركولانوم وأنقاض ستابيز. وفي عام 1763 استعادت المدينةُ القديمة فوق التل اسمَها: بومبيي. «البئر الذي حفره الأمير إلبوف على مسافة ضئيلة من بيته

ـ كتبَ وينكلمان قبل أن يموت مقتولاً عام 1768 ـ هو الذي قاد إلى الاكتشاف الحالي. بنى هذا الأمير بيته ليجعل منه مكان إقامته. كان واقعاً خلف دير الفرنسيسكان. حُفر البئرُ المشار إليه، قرب حديقةِ آل أغسطين. كان يجب اختراق الحمم والنزول في الحفر حتى طبقة التوفوس والرماد البركاني. أدى اكتشافُ الآثار إلى منع الأمير إلبوف من متابعة الحفر الذي بدأه، ولم يفكر أحد بمتابعته طيلة أكثر من ثلاثين عاماً. استأنف العقيد في هيئة مهندسيّ نابولي أعمال التنقيب بأمر من سيده. كانت علاقة هذا الرجل مع العالم القديم محدودة للغاية، فحين اكتشف نقشاً كبيراً يعود لمكان عام انتزع الحروف عن الجدار دون أن يقوم أولاً بنسخ الكتابة. أُلقي بالحروف مثلما اتفق داخل سلة، وقُدِّمت بهذه الفوضى إلى ملك نابولي. تساءل الناس عما تعنيه تلك الحروف ولم يكن أحد مؤهلاً للإجابة عن السؤال. عُرضت الحروف سنين عديدة في مبنى حكومي، وكان بوسع كل مهتَمٍّ ترتيبها على هواه».

في عام 1819، قام المحافظ آرديتي بإعادة تجميع 102 قطعة أثرية فاضحة، استُخرجت خلال أعمال التنقيب التي بدأت في بومبيي عام 1763، وأنشأ ما سمي بـ «ديوان اللُّقى الداعرة». وفي عام 1823 غُيِّرت تسميةُ هذه القطع المحظورة فأصبحت «ديوان اللُّقى الأثرية المحفوظة»، وفي عام 1860، سمَّاها ألكسندر دوماس الذي عيَّنَهُ جيوسيبي غاريبالدي، «المجموعة البورنوغرافيَّة». هكذا استعاد دوماس فجأةً هذه الكلمةَ التي عاش مُخترِعُها قبل 2300 عاماً، وكان يدعى بارازيوس.

الفصل الخامس عشر

عِزبةُ الأسرار

على الإنسان أن ينظر إلى كل ما يتاح له من سرِّه قبل أن يَحول حاجزٌ دون رؤيته المزيد منه. وحدهُ النوم مَن يكشف هذا السر على شكل صورٍ تتراءى للحالِم الذي يكون هو نفسه لوحدِه. لا يُشرِك الإنسانُ أحداً في حلمه قط، حتى مع اللغة. ترتبط الحشمة بالجنس كَسِرّ. وهذا السر عَصيٌّ على اللغة ليس فقط لأنه سابق لها بعدة آلافٍ من السنين، بل لأنه وقبل كل شيء يكمن في أصلها. فقدت اللغةُ إلى الأبد ملكيتَها له. فقدَ الإنسانُ الذي مَلَكَ اللغةَ ملكيتَه له إلى الأبد لأنه خرج إلى الأبد من الفرج، لأنه لم يعد طفلاً، لأنه بالِغ maturus، لأنه راشِد adultus، ولأنه لغةٌ. هذا ما يفسر ندرةَ إقلاقِ هذا السر «الذي لا يتكلم» (in-fans) للُغة. هذا ما يفسر أيضاً كثرةَ إقلاقِ «صورةٍ» هذا السر للإنسان إلى درجةِ أنها تراوده في الحلم. لذا تؤدي رؤيةُ هذا المشهد إلى إحاطته بجمودِ الصمت ومواراته في العتمة.

يصوِّر بلوتاركُ أبولونيوسَ وهو يشرح لِـ ثيسبسيون بأنه إذا كان فنُّ التقليد يصنعَ ما يراه، فالمخيلة قادرة على صنع ما لا تراه. عندها قال أبولونيوس فجأةً: «إذا كان فن الإيماء كثيراً ما يتراجع مذعوراً فإن المخيلة لا تتراجع أبداً» (فلافيوس فيلوسترات، VI، 19).

كتب شيشرون بأن أكثر ما يخشاه في العالم هو الصمت الذي

يخيِّم على مجلس الشيوخ لحظة انتظارِ الجميع للصوت الذي سيرتفع.

الصمتُ يسبق الفزعَ عند الدخول إلى عزبة زارعي الكروم جنوبي بومبيي. قال أفلاطون بأن الفزع هو الحاضر الأول أمام الجمال، وأضيف بأن الحاضر الثاني ربما يكون العداء للغة (إسكات اللغة). في الجدارية الصامتة ثمة طفل يقرأ ولا يسمعه أحد حتى وهو يكرّ الكتاب الملفوف على شكل بكرة، والذي يمسكه بكلتا يديه.

لا أظن بأن أحداً قط لاحظ الحشمةَ التي لا تُصدَّق في تلك الجدارية. ومن نواحٍ معينة كان يمكن تسمية هذه الجدارية بِـ جدارية الحشمة. فإلى أقصى اليسار ثمة سيدة نبيلة في مرتبة الأمّ تجلس في مقعدها، وطفل يقرأ في صمتِ الحجرة الصغيرة، وفي الوسط شيء مجلل بملاءة. تعرض الجدرانُ الثلاثة للبَشر لغزَ الحشمة الذي له تأثير على النساء والأطفال والرجال، كما على العفاريت والآلهة.

في طقوس العربدة الديونيزية التي أسماها الرومان باخانال، اعتَبَر الرومان الحشمةَ جُحوداً. يقضي أحد طقوس الباخانال بِخَصْيِ رجل ثم تقطيع جسده قبل أكلِ لحمه نيئاً. لأنّ الرغبة المنفلتة والمرتبطة بالقضيب، هي وحدها التي تستطيع «تقديم آيات الإجلال والتقديس» لجسدِ فينوس.

ومع ذلك فإن تلك الجدران الصغيرة الثلاثة القابعة في الظل هي الحشمة، والأشكال وإن كانت عارية، إنما هي مكثّفاتٌ احتفاليّةٌ وبلا حراك. طفلٌ يقرأ، إنه ذاكرةٌ، ذاكرةُ «الذكرى التي ليس لها ذكرى» فينا.

طفلٌ يقرأ، وما يقرأه هو ما يُعرَض في الجدارية. إنه يقرأ مثقلاً بالفزع. جميع المشاركين في المشهد مثقَلون بالفزع، لأنّ الرسام يحيطهم بجوٍ جليل مرعوب وصامت في عمق الجدار.

الجداريات القديمة كلها تعرض الحكاية بأكملها وتُوقَف في اللحظة المصيرية، لحظة الموت التي لا تكشفها. تسرد اللوحة

الطقسَ كله في لحظة «واحدة» هي اللحظة التي تُهيِّئ لحبكة الذروة augmentum، اللحظةِ القاصمة، لحظة الأزمة، لحظة حضورِ الشيء دائم الحضور، لحظة الكشف عن الفاسينوس، رقصة الباخانال، الإعدام وأكل الإنسان لحم أخيه نيئاً ômophagia. هكذا، فإنه عندما يَنقصنا نَص الحكاية تتخذ كافةُ الجداريات الرومانية شكلَ لغز.

الفزع هو سِمةُ الهلوسة. ليست كلمات الفزع والخوف والغم مترادفة. ففي الغمّ نترقب الخطر الذي نظن بأننا نستعد له. وفي الخوف يُفترض وجود مصدرٍ معروف لخوفنا. أما الفزع فيدل على الحالة التي تطرأ عندما نقع في موقف خطير لم يُنبئ به شيءٌ. الفزع مرتبط بالمباغتة. وبهذا المعنى فإن غرفة الأسرار في عزبةِ زارِعي الكروم هي غرفة الفزع أمام التصور الخادع.

وعندما يُضاف الافتتانُ إلى الفزع يظهر السرُّ. ولكي يكون هناك افتتان يجب أن يكون هناك فاتِن fascinus، والفاتن يكون في المركز محجوباً بملاءة قاتمة اللون داخل سلَّتِهِ المقدّسة من قصب الأسل. الفزع الديني أو الفزع الرهيب، جمعٌ بين شعور المرء الذي طفح به الكيل، وشعوره بأنه مهيمَنٌ عليه. هذا الجمع يصيب الموضوعَ بالجمود فيضعه في حالٍ عرَّفها الرومان على أنها الرهبة مثلما عرَّفوها على أنها الإجلال. اقترانُ الشعور بالهيمنة مع الشعور بالافتتان، هو بالضبط شعورُ المخلوق إزاء خالقِه، شعورُ الطفل إزاء الزوج المكون من السيد المهيمن والسيدة المهيمنة، شعورُ مَن ينظر إلى المشهد الأصلي.

المشهد غير المرئي خلف الجدارية المرئية، هو تعريةُ الذكَر، التي يتبعها طقسُ التضحية البشرية في الباخانال.

عند النظر من اليسار إلى اليمين إلى اللوحة المعلقة في العزبة، نحصي تسعاً وعشرين شخصية حاضرة:

السيدة التي ترأس الحفل، تجلس في مقعدها على حدة بحيث لا يقع عليها النظر عند الدخول إلى غرفة النوم.

امرأةٌ شابة يغطي رأسها إكليل عرس وترتدي مِشمالاً إغريقياً، تستمع إلى صوت الطفل الذي يقرأ.

طفل عارٍ ينتعل حذاءً عالي الرقبة، يقرأ الطقوس وهو يكرّ بَكرةَ الكتاب.

شابةٌ جالسة تضع يدها اليمنى فوق كتف الطفل الذي يقرأ. وفي يدها اليسرى الممسكة بالختم كتاب ملفوف.

مينادةٌ(*) متوَّجةٌ بالغار تحمل صينية دائرية مليئة بقطع حلوى.

وقرب الطاولة رُسمت كاهنةٌ تُرى من ظهرها، ترفع غطاءً عن سلةٍ لا يظهر محتواها.

مساعِدةٌ للكاهنة تُريق خمراً فوق غصن الزيتون الذي تمدُّه إليها سيدتُها. أحد السيلينات(**) يضرب بالريشة على أوتار قيثارته.

ساتيرٌ له أُذُنا ماعزٍ يهيئ نايَه. فونةٌ(***) تُرضِع عنزةً صغيرة من ثديها.

امرأة تقف برأسٍ ملقىً إلى الخلف. إنها تتراجع مذعورةً، رادَّةً بيدِها اليسرى ما تراه، والوشاح الذي تثبِّته بيدها اليمنى ينتفخ فوق رأسها بسبب الهواء المندفع فيه.

سيلينٌ عجوز متوَّج باللبلاب يمد يده بإناءٍ مليء بالخمر إلى ساتير لكي يشرب. وخلفهما ساتير شاب يرفع قناعاً مسرحياً.

(*) المينادات هن وصيفات ديونيزوس اللواتي تسمى إحداهن باخانت. يُطلق اسم مينادة على الواحدة منهن حين تأخذها النشوة الشديدة لدى ممارسة أسرار عبادة ديونيزوس، وقد تصل هذه النشوة إلى حد الهيجان الجنوني المخيف.

(**) سيلين هو ابن هرمس والأب المربي لباخوس. جعلت منه الميثولوجيا الإغريقية ما يشبه مهرِّجَ الأولمب. امتلك قدرة على التنبؤ، فكشف للملك ميداس سر الحياة. كان يتبع موكب ديونيزوس على عربة أو حمار.

(***) من الكائنات الجنية عند الرومان، يقابلها الساتير الإغريقي. كانت الفونات الزامرة جزءاً من موكب ديونيزوس.

ربٌّ يتكئ على ربة. لن نعرف إن كان باخوس يتكئ على آريان، أو ربما على سيميليه(*)، نظراً للتشوُّه الذي تعرضت له الجداريةُ إلى الأبد.

امرأة ترتدي قميصاً، جاثية على ركبتيها حافية القدمين، وقد انزلق معطفها فوق فخذيها، تبدأ بإزاحة الغطاء عن القضيب الذي يرقد في سلة القصب.

شيطانٌ أنثى ينتصب واقفاً بجناحين أسودين كبيرين ملوّحاً بسوط.

شابةٌ تتلقى ضربات السوط وهي جاثية تستند فوق ركبتي معاونَةٍ جالسة بتسريحةِ شعرِ مربِّية.

امرأة واقفة بثياب قاتمة وأربطة تؤطِّر وجهَها، تمسك بالمزراق(**) القربانيّ.

راقصة تُرى من ظهرها، تقف عاريةً مرفوعة اليدين، ذراعاها يشكِّلان دائرة، تدور حول نفسها ضاربةً على الصنوج.

امرأة جالسة تتزين، تساعدها خادمة واقفة.

كيوبيد صغير بجناحين أبيضين يمد للمرأة التي تتزين مرآةً تعكس ملامحها.

وكيوبيد صغير آخر بجناحين أبيضين ممسكٌ بالقوس.

* * *

(*) سيميليه هي ابنة قدموس من هرمونيا. أحبها زيوس فغارت منها هيرا وتقمصت هيئة مربيتها وأغرتها أن تطلب من زيوس الذي كان لا يرد لها طلباً، أن يتجلى أمامها بكل عظمته، فاضطر أن يفعل وظهر لها بصواعقه وبروقه فصعقت واستطاع زيوس أن ينقذ جنينها ديونيزوس من رحمها وأن يتمم مدة حمله الطبيعية في فخذه. وبعد أن شب ديونيزوس هبط إلى عالم الظلمات وأخرج أمه ورفعها إلى الأولمب لتعيش بين الأرباب الخالدين.

(**) مزراق باخوس. صولجان أو رمح يتوج بحلية على شكل كوز صنوبر يلف أحياناً بأعواد كرمة، كان يحمله باخوس وأعوانه.

لقد احتفظت الأسرار(*) بغموضها، ولن تنكشف لنا قط طقوس العربدة السرية التي كانت تجري في إيلوزيس. شرح أرسطو بأن الأسرار كانت تتضمن ثلاثة أقسام: أفعال تُحاكى، وكلامٌ يُقال، وأشياء تُكشف. دراما وكلماتٌ وتعرية. مسرح وأدب وفنٌّ رسم. كانت هذه الأشياء السرية تخص الجنسانيةَ وعالمَ الأموات، ولَن نعرفها قط (لكننا نعرفها باعتبارنا مستمرين في الوجود، سواء عن طريق الرغبة أو الموت).

اعتدنا إرجاع عزبة الأسرار إلى عام 30. لكنّ المنقِّبين رأوا أنها ترجع إلى عام 220 بسبب شَبَهِها بقبرٍ مقدونيّ. كان الشخص الذي يقوم بطقسِ رفعِ الغطاء عن الرمز المقدس، يسمى هيروفانت. والسلة المقدسة التي يرقد فيها التمثالُ القضيبيّ phallos الذي سيُكشف عنه تسمى ليكنون liknon. تخرج الكلماتُ legomena من فم الطفل العاري والرخو الذي يقرأ كلمات القدر المميت fatum. الجداريةُ ككلّ تَعرض مراحلَ الدراما جنباً إلى جنب.

«صمتت الرومبات(**)، فلم يعد أي نشيد سحري يوَقِّع دورانَ حلقاتِها. يرقد الغار في النار التي انطفأت. والقمر الآن هو الذي يرفض مغادرة السماء» (سكستوس بروبرسيوس، قصائد حزينة، II، 28).

ليس للحفل معنى، ولا يجب خصوصاً أن نبحث له عن معنى: إنه إقامةُ لعبةِ الباخانال الإلهيةِ عديمةِ المعنى. لا يمكننا الكلام لا عن استبطانٍ ولا عن صِدْق. إنها أدوارٌ تضمّنَتْها اللعبة، ومعها

(*) هي مجموعة الطقوس السحرية التي كانت تمارس في الأعياد الكبرى التي تقام لتمجيد بعض الآلهة. أشهرها الأسرار السرية الإيلوزيسية التي تقام في إيلوزيس المدينة التي لقيت الربة ديميترا استقبالاً حسناً فيها. يدور محور هذه الأسرار حول الموت باعتباره خيراً لا شراً، نظراً لانبعاث برسفونة ابنة ديميترا، من الموت كل عام، على شكل انتعاش الأرض الذي يتم بعد موتها الفصلي.

(**) ج. رومب. آلة موسيقية سحرية مكونة من حلقة مثبتة بسيور كان الكهنة يدوّرونها وهم يصدرون دوياً موقّعاً لتفعيل رقية سحرية.

الفزع الذي يشبه الهواءَ بين الأفراد، والفراغَ بين الذرات. إنها اللعبةُ المقدسة (lusus, illusio, in-lusio). إنها أيضاً جماعةُ مرميروسات وفيريسات(*) تلهو بالعُظيمات أمام ناظريّ الأم. كل لعبة تمتصُك لتأخذك إلى «مكان آخر». ليس للحفل سوى غرض وحيد: فصْلُ مَن سيتمُ تنسيبُه (myste(**)) عن غيرِ المنتسب (مَن لم تُعط له الأسرار). لا يتطلب طقسُ الأسرار أيَّ إيمان. إنه يضمّ إليه المشتركين ويُبعد الآخرين ـ من أمثالنا نحن الذين نتأملهم في صمتهم.

فن الرسم هذا، الرسم بالحجم الكبير والكامل للأشخاص، الرسم النُّصبيّ التفخيميّ الذي يعلو المستوى «الكتابيّ» الذي يُستخدم منصَّةً له، الرسم المقتبس من النحت بقدر ما هو مقتبس من المسرح التراجيدي، يضخِّم طابع الهيبة (ما كان الرومان يسمونه pondus) في الأجساد عن طريق تمويه أثرِ المادة في الثياب، تمويهاً متعمداً، ومجانَسةِ أثر الضوء على الوجوه والأذرع، وجعلِ الأشياء قاتمة، وتبسيط كل شخص ضمن حدود جسده إلى أقصى حد، ما يعطي الوهم بالحضور المنتهي، ويجمِّد الحركةَ الرصينة، ويبرز العزلةَ الداخلية المكثَّفة.

في فن الرسم الروماني لا تنتشر الطاقةُ المركَّزة في الأجساد حولها على شكل فعلٍ ينتقل بين الأجساد المعلَّقة. الحركة فيه موقَّفة، وربما تكون هذه هي «حدود الفن» التي وضعها بارازيوس: «الحدود الموقَّفة للأجساد». كتب كنتيليانوس بأن على الرسام أن يترك فراغاً بين الأشكال في اللوحة لكي لا تسقط الظلالُ فوق الأجساد، ولكي تتمكن القامةُ المحددةُ بخطّ من أخذِ حجمِها في الفراغ (الإنشاء الخطابي، VIII، 5). وشرح كزينوفون بأن فضاء فنِ الرسم هو عمقٌ وليس فراغاً، وبالتحديد أكثر إنه وسطٌ يخترقه خطٌّ، ولا تشغل حجمَه أشياءُ كثيرة (اقتصاديات، VIII، 18).

(*) نسبة إلى مرميروس وفيريس ولدي ميديا.

(**) هو الشخص الذي تُكشف أمامه الطقوس السرية.

على الرغم من الطقس المجهول، تشدّك مصداقيةٌ لا تُقاوَم، مصدرُها نظراتُ الفزع والكلماتُ المميتة (الطفل الذي يقرأ صفحات القدر وهو يكرّ بكرةَ كتاب) التي آلت إلى الصمت. الحركة العامة في الجدارية ليست البطءَ، بل الحاضرَ الأبدي، والحاضر الأبدي هو التحجُر. يكرِّر الطقسُ مسيرةً يكون التحوُّل الذي يجري فيها ثابتاً. إنه مسرح بلا جمهور. الجمهور الوحيد هو الإله الذي يُحييه الطقسُ: الإله باخوس. تمثل الجداريةُ اللحظةَ السابقةَ لعمليةِ التضحية بأعضاءِ رجلٍ على شرفِ باخوس.

* * *

إذا كان تاريخ الجدارية يعود إلى القرن الثالث فإن الفاسينوس الموضوع في السلة، والمغطى بوشاح، ليس بريابوس، بل ليبر باتر ذاتُه. كتبَ أوريليوس أغسطينوس الذي كان ابنَ موظفٍ في المجلس البلدي يدعى باتريسيوس، كتبَ في المجلد السابع من كتاب مدينة الإله (VII، 21)، ما يلي: «في أيام الاحتفال بِـ ليبِر، كانوا يضعون هذا العضوَ الشنيع، بأبَّهة واستعراضية شديدتين، فوق عربة، ويجولون به أولاً في الريف، من دوّار إلى دوّار، ثم إلى وسط المدينة. وفي مدينة لافينيوم كانوا يخصصون شهراً بكامله للإله ليبر، وخلال هذا الشهر كان كلُّ فرد، كلَّ أيام الشهر يستعمل أشدَّ الكلام فحشاً إلى أن يُحمل العضو في موكب فخم عبر ساحة الفوروم ويوضع في المعبد المخصص له. ثم تقوم أمٌّ نبيلة تنتمي إلى أشرف الأسر وبشكل علني بوضعِ تاجٍ على هذا العضو المُشين. تلك هي الطريقة التي كانت متبعة لكَسبِ الإله ليبر من أجل إنجاح موسم بذارٍ سعيد وإبعاد العين الشريرة».

كان ليبر باتر إلهَ كل الأجيال. ففي يوم عيده يرتدي الفتيانُ التُّوجَةَ الخاصة بالذكور للدخول بدورهم في طبقة الآباء. ويجتمع الفتيان والفتيات للشرب والغناء وتبادل الأشعار الفاحشة المحرِّضة التي تسمى «الفاتنة fascinants». امتدت الديانةُ الديونيزية إلى إيطاليا

منذ نهاية القرن الثالث قبل المسيح، حاملة معها تظاهراتِها القضيبية، ومواكبَها التي يسير فيها المحتفلون متنكرين في زي ساتيرات: يرتدي الرجال منهم جلودَ تيوس ويعقدون أسفل بطونهم حزمة من خشب أو جلد على شكل قضيب يسمى fascinum. وعندما حلت طقوسُ ليبر باتر السريةُ محلَّ التهتُّك العائلي، سرعان ما تمَّت مماثلته بالإله الإغريقي ديونيزوس الذي كانت احتفالاتُه تستعيد، بالطريقة نفسها، أشكالاً قضيبية. في إتروريا القديمة كان الاسم الإتروسكيّ لديونيزوس هو فوفلونس ثم أصبح باخا. تألّق باخا وأتباعُه الباخاتوريون في مدينة بولسينا، وشيئاً فشيئاً وصلوا إلى روما حيث حمل ديونيزوس الاسمَ الروماني باخوس وحملت أسرارُه اسمَ باخاناليا. تلك هي قضية الباخانال التي ثارت عام 186 وما نجم عنها من قمع رهيب من قِبل مجلس الشيوخ: ففي عام 186 أقام الرومان طقوس الباخانال أسفل جبل أفنتان في الغابة المقدسة للربة ستيمولا. ركضت كاهناتُ باخوس (الباخانت) ليلاً بشعور مسدلة، حاملاتٍ مشاعلهنّ، حتى نهر تيبر. أخبرت مومسٌ تدعى هيسبالا فيسنيا مجلسَ الشيوخ بأن عشيقها الشاب آيبوتيوس كاد يموت حين قررت أمه تقديمه لأتباع باخوس للتضحية به في نهاية طقوسِهم المقدسة. فتح مجلس الشيوخ تحقيقاً محرِّضاً الوشايات. أوقِف كهنةُ ديونيزوس، وأُدينت طقوس الفحش، ومُنع في المدن والأرياف قتلُ الرجال الذي كان يجري في الطقوس.

لم يكن لقرار مجلس الشيوخ الصادر في عام 186 مفعول كبير، فقد امتدّت الديانة الديونيزية إلى طبقة النبلاء، وأصبحت في ظل الإمبراطورية ديانةَ الأسرار الأكثر شعبية. وفي الحدائق وبساتين الكروم حلَّ بريابوس محل الفاسينوس القديم للإله ليبر باتر.

* * *

في اليونان كانت التراجيديا («أناشيد التيس» بالإغريقية) حكايات تُقدَّم أمام المدينة بأسرها في الأعياد الكبرى المهداة

لـ ديونيزوس. استمرت الحكايات التراجيدية من عام 472 حتى عام 406. ومع فترة أفول التراجيديا في اليونان، أواخر القرن الخامس، ظهرت تأملات في الكتابة من تأليف غورجياس. يصعب تقدير مدى جرأة غورجياس. لقد كان أولَ من تأمل في اللغة كقابليةٍ ترمي إلى بناء حقيقة مستقلة ذاتياً في قلب الواقع الحقيقي. إنه «الكاتب» الأول. ليست للعالَم حقيقةٌ، كَتَبَ غورجياس، وإذا كانت له حقيقة، أضافَ، فربما لن نعرفها، وإذا عرفناها، استنتجَ، فربما لن نستطيع قولها. كان يوريبيدس التراجيدي معجباً بـ غورجياس السفسطائي، فاستعاد ثيماتِهِ، وقدَّم «هيلين» شبيهةً بـ «هيلين» غورجياس، من خلال حلم يقظة، حيث اعتَبَر حرب طروادة، شأن كل الحروب، مجردَ دماءٍ سُفكت باسم شبحٍ. كما كتب تراجيديا بعنوان باخانت. في الجسد الاجتماعي المنظَّم فوضى متعذِّرةُ الوصف، تقول باخانت يوريبيدس، ولا تقوم المدينةُ إلاّ على قتلٍ عنيف لضحيةٍ تُصبح الرسولَ العشوائيّ لهذا العنف.

يقوم نص يوريبيدس «باخانت»، على الأسطورة التالية: يذهب باخوس (ديونيزوس) تصحبه ميناداتُه، إلى طيبة لزيارة قبر أمه سيميليه، المرأة التي أودى زيوس بحياتها. يجعل ديونيزوس كرْمةً أبديّة تنبت فوق القبر. تنخرط نساءُ طيبة مع ديونيزوس في طقوسه المأتَميّة، يرافقهن قدموس وتيريزياس. يأمر بانتيوس ملكُ طيبة بمنع طقوس العربدة، كما يأمر بحجزِ نساء طيبة وإيقاف ديونيزوس. لكن الإله يتمكن من إلباس الملك بانتيوس ثوبَ المنَسَّبين عندما يلمسه في جبينه وبطنه وقدميه. يأخذ الملك بانتيوس بالركض باتجاه جبل سيثيرون حيث تقوم أمُّهُ والميناداتُ بتقطيعه بأيديهن وأكلهِ نيئاً.

هذه هي عملية تقديم القربان الذَّكَر (bacchatio). ذلك هو أكل اللحم البشري نيئاً (ômophagia) في طقوس الأسرار.

لا شيء بين الرجال والنساء سوى التمزيق. وليس المجتمع المدني سوى وشاح خفيف فوق الوحشية الضارية والنزعةِ إلى أكْل

اللحمِ البشري نيئاً، وليست الأعراف والفنون المتحضِّرة سوى مخالِب مقروضة تنمو باستمرار. تفترس الأم ابنَها فيعود عبر الدم إلى جسدِ مَن أخرجتْهُ. تلك هي النشوة الدامية التي تشكل أساس المجتمعات البشرية. تُسْلِم كلُّ أمٍّ ابنَها، لدى خروجه من فرجها، إلى الموت. مينادات تعني بالإغريقية «نساء مجنونات». تدير الميناداتُ رؤوسَهن ويبدأن بالدوران حول أنفسهنّ حتى يقعن أرضاً.

ذلك هو موضوع جداريةِ العزبة: مينادةٌ تدور حول نفسها، وفتاةٌ مُنَسَّبةٌ تُساط. تلك هي اللحظة التي تسبق تقديم القربان.

في مسرحية يوريبيدس يحاول الملكُ بانتيوس، بلا جدوى، منع الباخانال. يحاول بلا جدوى سجن باخوس في غياهب القصر. يقول يوريبيدس على لسان الملك بانتيوس: «آمر بإغلاق الأبواب في كل مكان.» فيجيب الشاعرُ التراجيديُّ على لسان الإله ديونيزوس: «وما الجدوى؟ هل توقفُ الأسوارُ الآلهةَ؟».

ديونيزوس، إلهُ تقديم الأَضاحي في تراجيديا التيس، الذي يفتن المشاهدين بأقنعةِ حيواناته، والذي يجعل المحتفلين يدورون في الرقص، ويهذون من شرب النبيذ، هو الإله الذي يحطّم اللغةَ ويحبط كلَّ تصعيد ويرفض جعلَ النزاعات مادة للتداول ويمزق كل رداء يغطي العريَ الأصلي.

في جداريةِ غرفةِ الأسرار سوف يُكشف العري. باخوس ثملٌ يسند ذراعه المرتجفة.

* * *

اعتُبرت ميسّالين المرأةَ الأكثر انعداماً للأخلاق في روما القديمة لأنها وقعت في الحب. وصفَ جوفينال الإمبراطورةَ التي كانت في عمر المراهقة وهي تنحني فوق زوجها كلاوديوس بانتظار نومه، وحالما يغفو ترتدي معطفاً ليلياً وتمضي في شوارع روما بشعرٍ مستعار أصهب يغطي شعرها الأسود. تدفع الستارة القديمة، وتدخل إلى الماخور الحار، تستلقي في حُجيرة فارغة حيث يصبح اسمُها ليسيسكا.

مانزال في روما: فكلمة ليسيسكا تعني بالإغريقية «الذئبة الصغيرة».

تعود ميسالين إلى القصر «حزينةً، يحرقها تشنُّجٌ يوتِّر حواسّها» سئمةً من الرجل لكنها غير مكتفية، ببشرةٍ باهتة لوَّثها دخان المشاعل. تنزلق في السرير الإمبراطوري بجسدٍ لم تنظّفه من رائحة الماخور النتنة.

لكنّ خروج الإمبراطورة المراهقة في تلك المشاوير الليلية ليس هو ما جعلها تبدو عديمةَ الأخلاق: بل كونُها أحبت. عاطفةُ الحب (إمبراطورة تجعل من نفسها عبدةً لرجل) ممنوعةٌ على المتزوجات، أكثر مما هو الفجور.

وقعت ميسالين في حب سيليوس. قال تاسيتوس بأن سيليوس كان الأجمل بين الرومان. كان سيناتوراً في مجلس الأمة. ولكي يعيش مع ميسالين قبِلَ بفسخِ زواجه من امرأةٍ تنتمي إلى أقدم أرستقراطيّةٍ، هي جونيا سيلانا. أثارت ميسالين صدمةً لأنها لم تقبل تقاسُم رجُلها مع أحد. مَنحت نفسَها لحبيبها دون أي حذر وبعنادٍ أثار الاستنكار. في البداية غضَّ كلاوديوس الطرف. لكن ميسالين لم تفهم الأمر على هذا النحو: مضت إلى كايوس سيليوس على مرأى من المدينة بأسرها دون اختباء، تصحبها حاشيتها من العبيد. كانت تنقل أواني المائدة أو قطع الأثاث الإمبراطورية من أجل الحفلات التي تقيمها عند سيليوس. كررت سليلةُ أنطونيو «الحياةَ الفريدة» التي عُرفت بين أنطونيو وكليوباترا (دون أن يتوافر لدينا دليل على أنها جدَّدت ميثاقَ الموت الذي أنهى «الحياةَ الفريدة» التي عاشها جدُّها).

شعر سيليوس بالسلطة التي ستؤول له بفضل حب الإمبراطورة له. عرض على ميسالين تبنِّي ولديها، فخشيت أن يكفّ سيليوس عن حبها لِذاتها. ارتابت بأنه يرى فيها وسيلةً للوصول إلى عرش الإمبراطورية فقررت أن تختصر عليه الطريق. ولما لم يعد لديها من حيلة سوى في الإقدام، يقول تاسيتوس (حوليات، XI، 12)، تنازلت

عن العرش وقررت الزواج من سيليوس. ونظراً لأنّ كل امرأة رومانية كانت تملك الحق المطلق بتطليقِ زوجها فقد التُمِس الفأل، وقُدِّمت القرابين، وأنجز العقد، وحضر الشهود، وتمّ الزواج.

أصيبت روما بالجمود. كانت الإمبراطورية مهر ميسالين: فإمّا سيليوس أو كلاوديوس.

في 23 من أغسطس عام 48، يوم بدءِ أعياد قطف العنب، قررت ميسالين إقامةَ طقس باخانال. تنكرت النساء في زي باخانت، فارتدين جلود وحوشٍ ضارية، ورحن يرقصن لتمجيد العنب والمعصرة وعصير العنب الخام والإلهين ليبر وباخوس. تنكَّر سيليوس في زيّ باخوس، أما ميسالين بشعرها المتموّج والتي تحمل المزراق فقد تنكرت في ثياب آريان ووقفت إلى جانب سيليوس المتَوَّج باللبلاب، والذي ينتعل الكوثرن.

عندما أمر كلاوديوس بإعدام زوجته كان في أوستيا يحرر كتاب تاريخ الإتروسكيين (كان الإمبراطور كلاوديوس يقرأ اللغة الإتروسكية). عندما وصل الجنود الذين طلبهم نرسيسيوس كانت تتنزه بعيداً عن الحفل، في الحدائق التي لم تكن تحبها بقدر حبها لسيليوس، لكنها كانت تستمتع فيها أكثر من أي مكان آخر في العالم (الحدائق التي كانت في الماضي ملكاً لِـ لوكولوس). كانت أمها ليبيدا بقربها. وكانت ميسالين ما تزال متنكرة في زي آريان، وقد طلبت استدعاء كاهنة فستاليّة عجوز تدعى فيبيديا. كانت قد تركت المزراق من يدها لتمسك بقلم. وراحت تتفكّر والقلم فوق شفتها وهي بصدد كتابة رسالة إلى كلاوديوس. كانت في العشرين من عمرها، وعندما لمحت جنود نرسيسيوس خلف الأشجار أرادت أن تقتل نفسها بريشة قلمها، لكنهم سبقوها. كان مسؤولُ الحراسة الذي يقودهم هو من خرَقَها بسيفه بصمتٍ وسط حديقةِ ليسينيوس لوكولوس.

* * *

العيون الخائفة تُبعد المُشاهد الذي يراها.

من الجليّ بأنه حفلٌ منظّمٌ، رصين، محدَّد، إيهاميّ، طاغٍ، مثوليّ(*)، مليء بالألغاز والغمِّ والموت، هو ما يحيط بالمُشاهِد. يجب تقديم آيات الشكر للإله العنيف الذي يرئس الحفلَ على دفنِهِ عزبة زارعي الكروم هذه، الواقعةِ على الطريق بين بومبيي وهركولانوم. استعيد المونولوج الذي وضعه سينيكا الابنُ على لسان فيدرا: «هجرتُ نولَ الحياكة، اختراعَ بالآس. فقدتُ طعمَ الأشياء كلها. زيارةُ المعابد، الصلاة فيها وتقديمُ الهبات لها، هَزُّ المشاعل المقدسة مع المنَسَّبات وفق طقوسٍ يجب التكتم عليها، أمورٌ ما عادت تشغلني. ما عاد الليل يمنحني النوم. وألمي يزداد ويكبر ويحرقني من الداخل مثلما يضطرم اللهب في فوهة إتنا.» اضطرامُ هذا المشهد وانطِمارُه زادا من حجمه. كان فيزوف الذي عَقِب إتنا، أيضاً وجهَ ميدوزا مُباغِتاً حوَّلَ إلى حجَرٍ حُضوراً كان يعجّ بحياةٍ صُعِقَتْ وجُمِّدتْ في اللحظة الكارثيّة.

جُمِّدت تلك الجدارية نفسُها في اللحظة الكارثيَّة التي تُعِدُّها.

ما هو الفاتِن؟ إنه ذلك الشيء الذي ليس جميلاً، الشيء الرهيب، الأجمل من الجميل، الشيء الذي يجعل الفضولَ يستبد بالعين فتبحث عنه. ذلك هو الفاتن. نرى العضو الذكري إلى درجة أننا لا نراه. الشهوة التي تُحوِّله فيتَضَخَّم وينتفخ تنتزعه من نطاق الرؤية. الاستمتاع الذي يُبطل عمليةَ تحوُّلِهِ، ينتزعه من نطاق الرؤية.

في المتعة ثمة إلهٌ يخطف النساء. في المتعة ثمة إلهٌ يُضَخِّم الرجالَ. الفن القديم امتلاءٌ، تصاعُد، قوة، وضخامة. كان الفن سلطةَ السلطة، كان ما يُقوّي سلطةَ الإله في تمثاله الضخم، ما يؤبِّد سلطةَ البشر في الحجَر، في لوحة البورتريه الصغيرة أو اللوحات الجدارية، مثلما كان ذِكْرُ الاسم البطولي في أشعار المنشدين في الماضي، يقوّي ذاكرةَ المدن.

(*) مثولي، هي حالة كائنٍ ماثل في كائن آخر.

خصص القدماء للفن هدفاً ذا حدَّين متساويين دوماً: مزيجٌ من جَمال ومن هيمنة أو عَظَمة (megethos بالإغريقية، وmajestas باللاتينية). لامَ القدماءُ بوليكليتوسَ على افتقار أعماله إلى الهيبة: لديه أكثر مما يجب من الجمال وأقل مما يجب من الهيبة. جلالٌ ورِفعةٌ ووقار وعَظَمة، تلك هي صفات الآلهة أو صفات من يحملون السلطة في أجسامهم. ذاك هو الثقل الأخلاقي الذي يجب أن يقترن بالافتتان الجمالي. دارة مغلقة من جمال وجلال. قال راسين مستعيداً كلمات تاسيتوس، بأنه كان يبحث عن «حزنٍ جليل». وقال أولوس جيلليوس(*) موضحاً: «حزن جليل بلا ضعةٍ ولا فظاظة، بل مليء بالفزع، بالخشية الورِعة». تلك هي صرامةُ بلينيوس الجنسيةُ القديمة التي تعبّر عنها الأجساد وترتسم على الوجوه. تعمَّق فنانو هوليوود الأمريكان كبَحّاثة عُتاة في دراسة مؤلفات فارّو(**) وكنتيليانوس وفيتروفيوس(***). يضع جون واين قدميه على خط الشاشة المرفوعة، قبل الدخول. لا يستعجل أبداً لكنه يصل دوماً متأخراً ذاك التأخُّرَ غير الملحوظ الذي نَعرف من خلاله بأن إلهاً سوف يظهر. يبدأ بالكلام بعد أن يتحول إلى إله؛ يظل جليلاً هادئ الأعصاب. لا يُقال: «جون واين يمثّل.» بل: «جون واين يصحّح لِـ بوليكليتوس».

(*) نحويّ وناقد لاتيني، من أتباع هيرودوس أتيكوس. مؤلف كتاب ليالي إتيكيّة في عشرين مجلداً تنمّ عن روح فضولية ونافذة.

(**) ماركوس تيرنتيوس فارّو، مارس في روما مهنة المحاماة ثم شغل منصب وزير المالية الروماني ثم منصب قيِّم المدينة. كلفه قيصر بمهمة الإشراف على أعمال لإقامة مكتبات عامة. وفي عهد أغسطس كرس نفسه للدراسة. كان فارّو أحد علماء روما الخارقين للعادة: ألّف في اللغات والدين والقانون والأعراف والمؤسسة السياسية. كانت أعماله (74 مؤلفاً) منجماً تبحر فيه كافة العلماء الذين جاؤوا بعده، وحتى آباء الكنيسة وخاصةً القديس أغسطين.

(***) ماركوس فيتروفيوس بوليو، مهندس عمارة روماني (القرن الأول للميلاد). استعان به قيصر لبناء آلات حرب. في ظل أغسطس ألف كتابه «عن فن العمارة» في عشرة مجلدات تبحث في البناء وأيضاً في الهيدروليك، في وضع مخططات الساعات الشمسية، في الميكانيك وتطبيقاته في العمارة المدنية والعسكرية.

كلمة «فاسينية» مشتقة من fascinus (فاتن). الأشعار الفاسينية ذات اللغة الناشزة، العدوانية، القضيبية، كانت توصف بأنها أشعار خشنة وفظة (horridus). عندما انتقد سينيكا الأبُ بعنفٍ أسلوبَ أوريليوس فوسكوس، أشار بصورة غير مباشرة إلى حلم الجمال الخاص بروما القديمة: «لا قوة ولا متانة ولا خشونة». الرجولة، والهيبة، والعظَمة. قال الإمبراطورُ كاليغولا عن أسلوب سينيكا الابن: «إنه رملٌ بلا ملاط». كان لدى تايبيريوس ميل شديد لاقتناء لوحاتٍ رُسمت في اليونان قبل خمسة قرون، وما زال ممكناً حتى الآن التحقُّق من هذا الميل في جزيرة كابري، الجزيرة التي تعصَّبَ لها كاهِنُها إلى درجةٍ أنه ابتعد إليها مدة أحد عشر عاماً. عندما نذهب بالسفينة من ناحية شاطئ أمالفي، نشاهد ريفاً صخرياً وعراً هائلاً، بلون أحمر وأسود، يرتفع في البحر. إنه أفضل مثال على معنى كلمة خشن (وعر) أو فظ horridus. كان المكان يسمى «أرض الحوريات». كابري كتلة ضخمة من صخر مهشَّم شديد الانحدار والوعورة. وفي جبل تاسيلي(*) شرقيّ جبال الأحجار تنتصب صخور ضخمة، في أسفلها قام شعبٌ من الرعاة قبل عشرين ألف عام، برسم معارك وثيران للذبح، ورجال يلجون، واقفين، نساءً منحنيات إلى الأمام. يتسم ريف كابري الصخري بتلك الوحشية والانتصاب والوعورة شأنَ إلهٍ فظ في البحر. واللوحاتُ المحفوظةُ في حِمم بومبيي هي تلك المَشاهدُ المرسومةُ أسفل الصخر في تاسيلي، المحفوظة في الملح، والمخبَّأة في عتمةِ ملجئها الآمن، متفكرةً في قلب الصمت الألْفيّ الذي لفَّها، في غياب الرياح التي وفَّرتْها، في الظل الذي حمى ألوانَها، في عزلتها عن العالم وازدرائها للبشر، اللذين خُلِّدت فيهما غير آبهةٍ بأية نظرة.

* * *

هناك مكان يعرفه كل إنسان وهو غير معروف: رحم الأم. لكل

(*) تاسيلي والأحجار، جبال صخرية في الصحراء الجزائرية إلى الجنوب الشرقي منها.

إنسان مكان وزمان ممنوعان، هما مكان وزمان الرغبة المطلقة. والرغبة المطلقة هي: وجودُ تلك الرغبة التي لم تكن رغبتَنا، إلاّ أن رغبتَنا نتجت عنها. لكل إنسان يوتوبيا شخصية وأخرى تاريخية. هناك زمنٌ للسرّ. احتدام الرضْعة عند الرضيع «استمرارٌ» لانقباضاتِ اللحظةِ المؤدية إلى الحَبَل، ودفقُ الحليب عند الأم المرضِع «استمرارٌ» لدفقِ المني قبل تسعة شهور. ثمة قضيب ضخمٌ يدوم انتصابهُ إلى الأبد ويسيِّر دورةَ الشهور القمرية والسنين والولادات والجِماعات والمِيتات.

في السلَّة المقدَّسة هناك دوماً شيء مفارِق في المكان والزمان، يَفتن «أبناءه» ويتوارى دوماً تحت غطاء اللغة البشرية. وعلى هذا فإن القضيب هو السر دوماً. يبقى عضو الجنس سيدَ اللعبة الإيروسية دوماً. الموضوع الجنسي، وخاصةً الموضوع المذكر، يفقد كل شيء (في النشوة يفقد الانتصابَ، وفي التقزز يفقد التمدُّدَ، وفي النوم يفقد الشهوةَ).

الشيء المخبأ هو هذا السر.

كان آبلِس(*) يتوارى خلف لوحاته لكي يسمع ما يقوله عنها الأشخاص الذين يتأملونها. هنالك دوماً طفل خلف باب غرفة النوم السرية (غرفة «النوم»، غرفة «المُنَسَّبين») يُصغي لكي يسمع صوتَ الشيء الذي لا يستطيع رؤيته. الموسيقى هي الشيء الذي يرفض هذا الصوت. ومثلما يقعي الرسام دوماً خلف اللوحة، فإن هنالك دوماً مشهداً وراء الخطاب اللغوي. قال رينان(**) هناك شيء مهم في ماضي البشر لا نستطيع ذكره باعتراف صريح. فمثلما لا يمكننا رؤية الإله دون أن نموت، كذلك لا يمكننا مواجهة حيوانيّة الإنسان

(*) رسام إغريقي عاش في القرن الثالث للميلاد. لم يبق من لوحاته وبورتريهاته ورسالته التي وضعها عن الفن، سوى الشهرة وبعض الدعابات.

(**) إرنست رينان كاتب فرنسي (1823 ـ 1892). بعد أن كان قسيساً، ابتعد عن الكنيسة ليكرس نفسه لدراسة اللغات الساميّة وتاريخ الأديان. اشتهر مؤلفه «تاريخ أصول المسيحية».

دون أن نُعاقَب. رؤية العضو المذكر مخيفةٌ حتى في المجتمعات التي يؤدي إظهاره فيها إلى جعل رؤيته شيئاً مبتذلاً وتكرار هذه الرؤية إلى جعلها شيئاً زهيداً.

يعود اختراع التراجيديا الديونيزيّة واختراع البورنوغرافيا (اللوحات التي سمِّيت libidines) إلى الإغريق. أما اختراع السروال الذي يغطي الأعضاء الجنسية، فمتنازَعٌ عليه بين الرومان واليهود. ذات يوم، بعد أن غرس نوحٌ كرمتَهُ، تعرّى من ثيابه وقد أسكرَه النبيذ، ونام في ظل خيمته. وأثناء نومه دخل ابنه حام إلى الخيمة فرأى العضوَ الذكري الذي صنعَهُ يتدلى أسفل بطن والده. رأى العضو في حالة راحته، فحلت عليه اللعنة، وأصبح خادِمَ خَدَمِ أشقّائه (سفر التكوين، XI، 21). يرجع الكلسون في الغرب إلى أصلين: أصل يهودي مرتبط باللعنة والموت، وأصل روماني مرتبط بالفزع والسوداوية. (منذ بداية الجمهورية، روَّج مجلسُ الشيوخ في ظل شيشرون، لارتداءِ السروال تحت التُّوْجَة).

* * *

لا ينظر البشر إلاّ إلى ما لا يمكنهم رؤيته.

النظرةُ التي أرادها الرومانُ جانبيةً، هي من نوع النظرات المميتة. والنظرة المميتة هي نظرةُ القدَر (القول الذي ينطق به الطفل وهو يكرّ بكرةَ البُردي، مستغرقاً في القراءة، مستعرضاً موت الطبيعة وعودتها إلى الحياة «عن طبيعة الأشياء»). النظرةُ المميتة لا تقود إلى الوعي، بل إلى التكرار الآلي للفعل الذي أطلَقَ شرارةَ التسلسل الكارثيّ للقدر (فعلُ الجِماع الأصلي). تستجمع شراسةَ اللحظات التي تتوالى وتنخرط إلى حد الإيمان في التشويق خارجةً عن السيطرة. الأمر شبيه بلحظةِ الانتشاء المباغِتة، التي ينتزعنا الاستمتاعُ الذي يحدث فيها، من أنفسنا، مع أنه منتَظر، دافعاً بنا إلى الغمّ أو السعادة. ما يحدث، يقول ريلكه، يسبقنا إلى درجة لا نستطيع معها اللحاق به ومواجهته. تأتي الأسباب بعد الحدث المباغِت. وكل

ما يفعله العقلُ هو أنه يُعزِّي، في اللغة، الواقعَ على وقوعه، ويتضرع لتجنيب بقية الأيام من وقوع حدثٍ مباغِتٍ جديد هو دوماً خارج متناول اللغة.

«لا أحد يملك سرَّه الخاص قط.» تلك هي غلطة نرسيس في نص أوفيد. يجب ألاّ تَعرف نفسَك. كل ما ينتزعك من نفسك سرٌّ. لا يمكنك التمييز بين سرّك ونشوتك.

المكان ليس معبداً، بل غرفة نوم صغيرة في عزبةٍ منسية، لها نافذة تطل على الأشجار، ويُفتح بابها على «الفاتن» مجلَّلاً في سلة قابعة في الظل.

المرور عبر باب ضيق إلى غرفةٍ واسعة، ذلك هو الحلم الأساسي تلك هي العودة إلى الرحم. كل حلم هو عالمٌ شبقيّ مستقل، ذلك هو تعريف الحلم. إنه أيضاً غرفةُ النوم تلك. الحلم هو غرفةُ النوم.

الفصل السادس عشر

من التقزز إلى البغض

تقول الأسطورة بأن تايبيريوس جامِعَ لوحاتِ بارازيوس البورنوغرافيّة، تكلم مع القديسة فيرونيكا عن فن الرسم. لستُ من اختلق هذا المشهدَ، بل اختلقه جاك دي فوراجين الذي ساعدني في تجميع هذه الكومة من الأنقاض، وفي تقديم برهانٍ على ما أهذي به، باعتبار أن كلَّ تأويلٍ هو هذيانٌ.

يقول جاك دي فارازي الذي نشأ في جنوة، في كتاب (Legenda aurea, De passione Domini, LIII)، بأن الإمبراطور تايبيريوس أصيب بمرض خطير في روما. فتوجَّه إلى فولوزيانوس، وهو أحد المقربين إليه، قائلاً له بأنه سمع عن طبيب يشفي من كل الأمراض. طلب الإمبراطور من فولوزيانوس:

«اذهب سريعاً إلى ما وراء البحر وقلْ لِـ بيلاطوس بأن يرسل لي هذا الطبيب».

كان الطبيب المقصود هو يسوع الذي يشفي من كل الأمراض بكلمة واحدة. عندما وصل فولوزيانوس إلى بيلاطوس ونقل إليه طلب الإمبراطور، أصيب الحاكم بالخوف وطلب مهلة أربعة عشر يوماً. التقى فولوزيانوس عندئذٍ بسيدةٍ كانت تتردد على يسوع، اسمها فيرونيكا، واجتمع بها على انفراد.

ـ كنتُ صديقتَه، قالت. لقد تعرّض يسوع للخيانة بسبب الغيرة، وقُتل على يد بيلاطوس الذي علَّقه على صليب.

حزن فولوزيانوس حزناً شديداً حين علم بمقتل الطبيب.

«إنني متألم جداً»، قال لها. إني حزين لعدم استطاعتي تنفيذ أوامر سيدي.

أجابت السيدة فيرونيكا:

ـ بينما كان صديقي يجوب أرجاء البلاد داعياً، وبما أنني حُرمتُ منه قسراً، قررتُ صنع صورةٍ له. حدَّد لي الرسامُ قطعة القماش والألوان التي يجب شراؤها. وتوافَقَ أنني وأنا ذاهبة أحمل للرسام ما طلبه مني، صادفتُ صديقي يسوع وهو في طريقه إلى الموت. سألني صديقي أين أمضي بتلك اللوحة وتلك الألوان. شرحتُ له غايتي باكيةً لأنه كان يحمل صليبه. «لا تبكي»، قال لي، وأخذ قطعة القماش المعدة للرسم وأطبق وجهه عليها. «هكذا نرسم»، قال، ومضى لكي يموت. إذا نظر إمبراطورُ روما بورعٍ إلى ملامح تلك الصورة سرعان ما سيستعيد صحته.

أجابها فولوزيانوس:

ـ هل أستطيع شراء لوحتك بالذهب أم بالفضة؟

ـ لا، أجابت، بل بالورع الشديد فقط. سأذهب معك لأُري هذا البورتريه إلى قيصر وأعود.

عاد فولوزيانوس بالسفينة إلى روما تصحبه فيرونيكا. قال للإمبراطور تايبيريوس:

ـ لقد سلَّم بيلاطوس يسوعَ إلى اليهود فصلبوه غيرةً منه. لكن معي امرأة تحمل صورةً لوجه يسوع لحظة موته، فإذا نظرتَ بورعٍ إلى هذا البورتريه ستُشفى في الحال وتستعيد صحتك.

أمر تايبيريوس عندئذٍ بمدِّ سجادة من حرير، استقبل فوقها القديسة فيرونيكا، وتكلَّما عن فن الرسم. ثم طلب منها الكشف عن

اللوحة: فما كاد ينظر إليها حتى استعاد صحته. أهدى تايبيريوس إلى فيرونيكا لوحةً قديمة، هي لوحة المومس (هل هي «مومس» بارازيوس؟) وأمر بإعدام بيلاطوس على قتلهِ يسوع. لكن بيلاطوس لم يقبل الأمر، بل أخذ سيفه وقتل نفسه بيده. في لحظة الموت نظر بيلاطوس إلى يده الممسكة بسيفه، وقال وهو يموت:

ـ اليد التي غسلتُها تقتلُني.

* * *

ما زال نهر سيدنوس يجري في مدينة تارْس بصقلية. وفي تارْس نصبٌ لِـ ساردانابال(*) نُقش عليه المبدأُ الذي أطلقه أبيقور: «تمتَّعْ بالملذَّات ما دمتَ حياً، فكل ما عداها هراء.» وفي تارْس ولد بولص، المواطنُ الروماني. كان بولص يهودياً من سبط بنيامين. درس في الكنيس عند أكبر حاخامي القرن الأول. ذهب إلى أورشليم ودرس على يدي غامالييل وأصبح حاخاماً. وعلى نحوٍ مفاجئ، عندما وقع بولص عن ظهر حصانه على طريق دمشق، سنة 32، تحوَّل إلى المسيحية. وفي سنة 32 كانت العِزَبُ المحيطة بِـ بومبيي وهركولام وستابيز ما تزال قائمة. وفي عام 57 كتب بولص للرومان: «فَإِنَّ الَّذِينَ هُمْ حَسَبَ الجَسَدِ فَبِما لِلْجَسَدِ يَهْتَمُّونَ وَلَكِنَّ الَّذِينَ حَسَبَ الرُّوحِ فَبِما لِلرُّوحِ* لأَنَّ اهْتِمَامَ الْجَسَدِ هُوَ مَوْتٌ وَلَكِنَّ اهْتِمامَ الرُّوحِ هُوَ حَياةٌ وَسَلامٌ* لأَنَّ اِهْتِمامَ الجَسَدِ هُوَ عَداوَةٌ لِلَّهِ» (رسالة بولص الرسول إلى أهل رومية، الإصحاح الثامن، 5). تبعث رسالة القديس بولص الموجزةُ على الدهشة لأنها تقول بأن المسيحية هي تحوُّلُ الفزع الروماني إلى كراهية، إلى عداوة: المسيحية هي عبادةُ الجسدِ الميت للإله الذي صُلِب في طقسٍ تهكُّمي.

(*) شخصية أسطورية تقول الأدبيات الكلاسيكية بأنه ملك آشوري حكم من عام 836 حتى عام 817 ق.م. وأنه آخر فرد من سلالة سميرأميس. يعتبر رمزاً للفسق. روى كتابٌ من عهد الاسكندر بأن تمثالاً نُصب لِـ سردانابال فوق قبره في وضعية راقص نصف ثملٍ، مع نقش كتب فيه: «أيها العابر، كلْ واشربْ والْهُ، فكلُّ ما عدا ذلك، هراء».

لم يعد الإلهَ العاري (الفاتن fascinus). أصبح الإلهَ الذي تستره الثياب، الذي بات معه التناسلُ خفيّاً. يقول بولص بأن هناك وشاحين ويؤكد وجود «رداء ثانٍ للرجل»: شَكّةٌ وخوذة. يجب ألا نخلع ثيابنا، يؤكد بولص، يجب أن نلبس هذا «الرداء الثاني» فوق الأول، لكي تمتص الحياةُ الجانبَ الفاني منّا. ضعوا عليكم شَكَّةَ الإله لتصمدوا أمام إغواء إبليس. «نعرف ما ينتجه الجسد: زنىً، نجاسة، لواط، تهتُّك، عبادة أوثان، سِحر، ضغائن، خلافات، غيرة، أحقاد، شجار، شقاق، حسد، جرائم قتل، فجور، قصف، وأشياء مشابهة».

الزاني آثمٌ بحقِّ جسده، والامتناع عن المرأة جيِّدٌ للرجل.

* * *

استسلمت المرأة أمام الفزعُ. إلاّ أنها، في الفزع، تحرَّرت من الافتتان ومن الاختطاف بدافع البغض. أصبحت مُلْكاً يتم تَبادُلُهُ في إطار المؤسَّسة، وملكيتُهُ خاصةٌ، والاستمتاع به سرِّي. مضى زمنُ حمَّاماتِ روما المختلطة. مضى زمن مراحيضِ فوريكا الباذخةُ التي كان الرومانُ يجلسون فيها جنباً إلى جنب ويتبادلون الأحاديث وهم يتغوّطون. مضى زمنُ الطقوس السرية التي كان كلُّ جنسٍ يُقصي فيها حضورَ الجنس الآخر، وهو يحلم به، عارِضاً تمثالَه، لكي يمنحه النجاح والوفرة والازدهار.

«فيرغو»، «ماكسيما»، «باتر»: لم تختفِ الوظائفُ المرتبطة بالمراتب الاجتماعية، بل عُكِسَت: أصبح التّفاني مطلوباً من النساء، والعفّة (سلامة النَسب) من الرجال. حلَّل الباحثُ بول فيين التَحوُّلَ في العلاقات الجنسية للزواج، الذي صاغ، شيئاً فشيئاً، أخلاق الزواج المسيحية. جعلت المسيحيةُ من أخلاقِ موظَّفي الإمبراطورية الوثنية في الزواج، تلك الأخلاق الطائعة، الطبقية، المتعادلة ثم المتساوية الطرفين، المقموعة ذاتياً، السرِّية، الخصوصية، الأخلاق القائمة على الإخلاص والعفة والقناعة بالشريك، المناصِرة للمرأة،

والمعادية للمِثْلية، تلك الأخلاق العاطفيّة والمتشحة بغطاء، جعلتْ منها أخلاقَها.

في عام 1888، في لندن، صرحت الباحثة إليزابيت بلاكويل بأنّ: «تنظيم العلاقات الجنسية كان في صالح النساء، تلك هي الحقيقة التي تنكرها المسيحية.» من خلال المسيحية فقدَ الرجل السلطاتِ الأربع: «لم يعد اتِّقادُ المشاعر ولا الوقتُ ولا الوضعيةُ ولا الأبوَّةُ في يده».

الجسدُ الذي كان بيتَ الأنا ego ـ وفي نظر كاتونيوس الرقيب، الخصوصيةَ الأشدّ حميميةً من أن تخرقها هلوسة الحب ـ أصبحَ شيئاً غريباً جداً ومن أشد الأشياء غوايةً وعدائيةً. الجسد الذي كان جسراً أصبح هوَّةً بين الطبيعة والتاريخ، بين الحيوان واللغة، بين الرغبة الجنسية والفضول العلمي أو فضول الكتب.

* * *

وفي نحو عام 200، عندما أصبح الدين المسيحي دينَ الأغلبية في الإمبراطورية الرومانية، ظهر عقدُ الزواج واحتوى بطريقته المفاجئة حشودَ العبيد (الذين لم تقلِّص المسيحيةُ من عَددهم). اتحدت الهرَميَّةُ الكنَسيَّةُ للمسيحيين بالتَّراتُبيَّةِ الإدارية الشاقولية للنظام الإمبراطوري، وعزَّزتْها. انتقلت الأخلاق، التي أصبحت أخلاقَ جميعِ الطبقات، انتقلت إلى داخل الإنسان وأصبحت معياريةً (صالحة للجميع، حتى للإمبراطور، فكلمة كاثوليك katholik الإغريقية تعني حرفياً «من وجهة نظر الكل»). اشترى المسيحيون ـ طائفةُ السمكة(*) ـ وعزّزوا قوّتها. سمح المرسوم رقم 321 بالتوريث، وألغي عقوبةَ الصَّلب ومنح عطلةً أسبوعية، يوم الشمس، للراحة. أُعطي للأساقِفة مرتبة موظفين في الإمبراطورية.

(*) طائفة كان أفرادها المسيحيون يقدمون سمكةً كقربان.

ومنذ القرن الرابع أُطلقت فكرةُ أن الأسقف ماكسيموس يتحدر من سلالة بطرس. يعود منْعُ لمسِ السمك بحدٍّ سكينٍ إلى زمن قديم جداً، وما يزال هذا المنعُ يُتَرجَم في أيامنا بوجودِ أدوات مائدة فضيةٍ خاصة بالسمك، لم نعد نستغرب وجودَها.

يتم إخراج هذه الأدوات يوم الجمعة vendredi (تتألف كلمة vendredi من كلمتين: Veneris وdies، أي: يومُ فينوس. والتضحية بسمكةٍ في هذا اليوم تذكُّر بالظهورِ الكبير لأفروديت خارجة من ماء المحيط بعد أن أُلقي بقضيب أورانوس المقطوع فيه.)

مَنع القديسُ غريغوريوس العذراواتِ من السباحة عارياتٍ في البحر. ومنع أثانازيوسُ العذراواتِ من غسلِ أي جزء من أجسادهنّ عدا الوجه والقدمين. في الروايات الإدواردية التي نالت أكبر حظوة في بداية القرن العشرين، يُصدِر الأبطالُ أصواتاً على سطح ماءِ البانيو، لكي لا يشعروا بالخزي لرؤيته عُرْيِهم. وتقوم الشاباتُ، من أجل تبديل أثوابهنّ الوسخة، بسحبِها من تحت القمصان النظيفة، خشية التعرُّض، ولو لحظة واحدة، لرؤية ذلك الجسد المفزع الذي هو أثَرٌ آلَ إليهنّ عن طريق الجِماع والحبَل والمخاض.

يسوع فوق صليبه يضع سْتر القماش المعقود عند الوركين linteum. بمرور القرون لم يعد الرب عارياً. سرق وشاحُ مريم عُريَ ولدِها. حلّ السروال subligaculum محلّ ستر القماش المعقود عند الوركين، ثم حلت الغلالةُ السورية ذات الأكمام kolobion محلَّ السروال subligaculum. أدت هوَّةُ الجسد والخوفُ من الرغبة إلى احتقار العالم الخارجي وإلى ظهور الصور الكبيرة للجحيم. بقي الجحيم وحشاً مفترساً سواء عند الأتروسكيين أو الإغريق أو الميزوبوتاميين (أبناء ما بين النهرين) إنه غورغونة بارزة الأسنان أو بوبوةٌ فَمُها في بطنها. في اللوحات الجدارية للأبنية الرومانية التي جُعلت تحت تصرُّف المسيحيين، وفي تماثيل الكاتدرائيات نجد

المختارين للجنة الذين ارتدوا «شوبهم الثاني»، ومقابلهم الفم الكبير لوحش الموتِ يلتهم الملعونين العراة ويبتلعهم ملقياً بهم في قاعِ الجحيم الأبدي. أصبحت الحياة البشرية نوماً كابوسُهُ الجنسُ، والاستيقاظُ منه يُفترض أنه اللحظةُ التي تُحرِّر من الجسد. بعد إماتة الجسد في سيرة الإنسان، ثم بعد موته البيولوجي، يظهر في جنة النعيم جسدٌ حقيقي، مظفَّر، سامٍ، لا تشوِّهه الرغبةُ غيرُ الإرادية: غبطةٌ كُسِيت بالثياب. لقد نَفَثتْ القرونُ الوسطى الإيروسيةَ إلى الجحيم. وفي الجحيم تسقط الأجسادُ صارخةً، كما في رسوم الأطفال، وكما يسقط الأطفالُ أنفسُهم من فروج النساء المفتوحة للآخِر.

* * *

المتصوفون، مالكو أسرار الدين، هم وحدهم الذين سيحفظون الأثر القديم للمشهد البدائي «السري». في عام 1323 في ستراسبورغ كتب الأخ إكهارت: «النعمة هي نوع من غليان في مخاض الابن الذي يرجع أصله إلى قلب الأب. ما هو اليوم؟ إنه الأبد. ولدت نفسي أنا أنت وأنت أنا إلى الأبد». المشهد الأصلي غير قابل للتمثيل. الإله هو ذلك الشكل من الأبوة الذي يندفع إليه كل شيء. كل شيء يسرع نحو النقاء لإخفاء المشهد البدائي. هذا الجري يسمى التاريخ. هذا المشهد ليس فقط «اللا مرئي» لأننا لم نكن قد ولدنا عندما صاغَنا. هذا المشهد هو «المجهول». أصلُنا مجهولٌ لنا أكثر من موتنا، بمعنى أنّ الجهل المتعلق بموتنا لم يتحقق. أصلُنا هو أكثر مجهول نجهله، لأنه تحقق في الآن نفسه عندما تحققنا نحن، قبل ولادتنا، قبل أيدينا وقبل لغتنا وقبل بصرنا. ونحن لا نستطيع إرجاعه حتى ونحن نتلصَّص مثلما يفعل المتلصصون. إننا ندفنه حتى ونحن نعبِّر عنه (لأن اكتساب اللغة غير مرتبط لا بأصلنا ولا بولادتنا).

حتى المتعة تسرقنا، في انكماش القضيب، من جاذبيتها.

وحدها الأحلام، في الليل الذي يغرق فيه كل البشر كل يوم، تكشف جزءاً من هذا العالم الذي تدير له اللغةُ ظهرها. وحدها الأعمال الفنية، في النهار، تقترب من حافة الفيض. وحدهم العشاق عندما يخلعون عنهم كل ما يسرقهم من عريهم، يقتربون من أرض الرغبة. أخيراً وحدها الأعمال الفنية التي يمكنها تقديم الجسد البشري (الرسم، التماثيل، التصوير، السينما)، تستطيع أن تعيد في شِباكها بقايا من تلك المشاهد التي تعود إلى ذلك العالم الآخر للعالم.

* * *

من الصعب أن نرى الآثار لأننا نرى دوماً شبحَ مبنىً واقفاً خلفها ويحاول تفسيرها. لكننا نتخيله.

إننا نرى دوماً شيئاً ضائعاً يعطي معنىً لما هو باق. لكننا نهلوس به.

مهما كنا أصحاب ضمير فإننا ونحن نجمع بقايا جداريات ومزق كتابات، نرتكب دوماً ذلك الخطأ الذي لا يُقاوَم بالاعتقاد بأن ما نجا من اللاإندثار هو عيِّنةٌ تعبر بأمانة عن كل ما اختفى. ولكن ما الذي نستدل عليه من آثارٍ حفظتها ثورة بركان، مصادفةً، حين طمرتها؟

أردت التأمل في ثماني خصائص تتعلق بالفهم الروماني للعالم الجنسي: الافتتان المتعلق بالقضيب الفاتن. الحكايات التهكمية الفاحشة في التمثيليات المسرحية الرومانية وفي روايات الـ satura. تحول البشر إلى حيوانات والتحول المعاكس. كثرة الشياطين والأرباب الوسطاء في التنسُّك الثلاثي: الأبيقوري ثم الرواقي ثم المسيحي. النظرة الجانبية ثم الواهنة. حظر المداعبة الفموية للعضو الذكري وحظر السلبية. القرف من الحياة الذي أصبح بغضاً لها. أخيراً تحول العفة الخاصة بالماترونات الرومانيات في ظل الجمهورية إلى عفة ذكرية مفروضة على النسّاك المسيحيين. إنها كلها كلمات غامضة تتضح رويداً رويداً في الفزع.

إن رؤيتنا لصورة مجامعة بشرية تتسم بأكبر قدر ممكن من المباشرة، تحرك فينا كل مرة انفعالاً شديداً نَقي أنفسنا منه إما بالضحكة الشهوانية أو بالذهول المصدوم.

اعتباراً من إمبراطورية أغسطس اختار الرومان الفزعَ.

كان ذلك بمثابة زلزال وكانت نتائجه أهم من تعميم المسيحية على الإمبراطورية، وأهم من غزوات القرنين الخامس والسادس التي لم تلوث الطبيعة بشكل جوهري، وأهم من اكتشاف العالم الجديد في القرن الخامس عشر: الأمريكان الذين يعيشون هناك اليوم بعد قضائهم على كل ما أعاق هيمنتهم مازالت تسيِّرهم منظومةُ الفزع، ويرافقهم في تناسلهم في بطون زوجاتهم، رعبٌ مرتبط بتُوجات الآباء البيضاء في مجلس الأمة أكثر من ارتباطه بتوجات الآباء المسيحيين السوداء التي حلت محلها في الإدارة البابوية. الآباء الطهرانيون الذين نزلوا في وادي أوهايو أو الذين أشادوا كنائسهم من ألواح الخشب في خليج ماسوشوستس، لم يحملوا في أمتعتهم الكتاب المقدس أكثر مما حملوا فيها ذلك القرف من الحياة الذي عبّر عنه لوكريسوس، وذلك البغض الذي نراه عند سينيكا، وذلك العنف غير اللائق الذي نقرأه عند سويتونيوس أو الذي نستشعره عند تاسيتوس، والذي جعلهم يهربون من العالم القديم.

في نوفمبر (تشرين الثاني) سنة 401، عندما عبرت القوات القوطية منطقة الألب التابعة لجوليانوس، هاجم ذئبان الإمبراطورَ في ميلانو. تم تقطيعهما فشوهدت في أحشائهما يدان بشريتان. استنتج الحاضرون بأن الذئاب هاجمت جماعة من البشر وأن هذا النذير هو بداية تقطُّع أوصال الإمبراطورية أو نهاية مجدها. الذئبة التي أرضعت رومولوس انقلبت على الشعب الذي كانت حاميةً له، وأنه انقلاب عادل للأشياء كون الرومان تخلوا عن تقاليدهم الوطنية وقيمهم الحربية وتاريخهم وأربابهم ليتحولوا إلى عبدةِ إله واحد،

حزانى بصفات بشرية. وأنهم مثلما استبدلوا طوطم الذئبة بعبدٍ فوق صليب فقد استحقوا عبوديتَهم. وأنه مثلما فَصلت آفةُ الزمن الجسدَ عن العري، والرفاهية العبودية والأبدية عن الغطرسة الفردية الفاحشة، كذلك فصلت الفزعَ عن الاستمتاع، والحياةَ عن الموت، كما تُفصل الحنطةُ عن القش.

الفهرس

عندما أعاد أغسطس ترتيب العالم الروماني على شكل إمبراطورية، تحولت الإيروسية السعيدة والإنسانية الشكل، التي عرفها الإغريق، إلى سوداوية مفزوعة. لم يلزم لهذا التحول أكثر من ثلاثين عاماً (من العام 18 ق.م حتى 14 م)، لكنه مع ذلك مازال يحكمنا ويسيطر على أهوائنا. ولم تكن المسيحية سوى نتيجة لهذا التحول. فقد تبنت المسيحية تلك الإيروسية تقريباً مثلما صاغها الموظفون الرومان الذين أوجدتهم إمبراطورية أغسطس، في جو من المالأة والطاعة المفرطتين.

أصبحت وجوه النساء المليئة بالخوف تحدِّق بنظرات جانبية في زاوية ميتة. لا شيء بين الرجال والنساء سوى التمزيق. وليس المجتمع المدني سوى وشاح خفيف فوق الوحشية الضارية والنزعةِ إلى أكل اللحم البشري نيئاً، وليست الأعراف والفنون المتحضرة سوى مخالب مقروضة تنمو باستمرار. تفترس الأم ابنها فيعود عبر الدم إلى جسد مَنْ أخرجته. تلك هي النشوة الدامية التي تشكل أساس المجتمعات البشرية، إذ تُسلِّم كلّ أمٍّ ابنها، لدى خروجه منها، إلى الموت.

أما الدافع لتأليف هذا الكتاب، فيوضحه باسكال كينيار بقوله: «ما الذي دعاني، طيلة كل هذه السنين، لوضع هذا الكتاب؟

لقد أردت مواجهة هذا السر: المتعة هي الشيء الطهراني.

المتعة تجعل الشيء الذي تريد رؤيته غير قابل للرؤية.

اللذة تنتزع النظر بعيداً عن الشيء الذي كانت الرغبة بالكاد بدأت بكشفه».



الجنس والفزع

علي مولا